This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Class
1249
01

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Class 1249.01

Harvard College Library

BOUGHT WITH INCOME

FROM THE BEQUEST OF

THOMAS WREN WARD

LATE TREASURER OF HARVARD COLLEGE

The sum of $5000 was received in 1858,
"the income to be annually expended
for the purchase of books."

23,90

Der Vogelgesang

bei den

griechischen Dichtern

des

klassischen Altertums.

Ein Beitrag

zur

Würdigung des Naturgefühls der antiken Poesie

von

Dr. Arnold Pischinger,
K. Gymnasiallehrer.

Programm

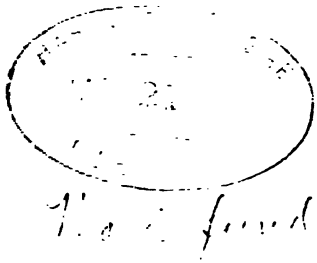
des K. humanistischen Gymnasiums Eichstätt

für das Schuljahr 1900/01.

Eichstätt.
Ph. Brönner'sche Buchdruckerei (A. Hornik).
1901.

Class 1249.01

19263.70



Inhalt.

		Seite
Einleitung		1
I. Kapitel.	Der Vogelgesang als Naturlaut	9
II. Kapitel.	Der Vogelgesang als sprechender Empfindungslaut	33
	Der Vogelgesang als Klagelied	37
	Der Vogelgesang als Jubellied	54
	Der Vogelgesang als Sprache	56
III. Kapitel.	Der Vogelgesang als Kunstmusik	67
	Der Vogel als Dichter-Sänger, Gesangs- und Instrumentalkünstler	69
	Sänger, Dichter, Redner und Instrumentalkünstler mit Vögeln verglichen	82
Anmerkungen		92
Verzeichnis der behandelten Dichterstellen		106

Einleitung.

Bevor wir mit der eingehenden Behandlung unseres Gegenstandes beginnen, müssen wir einige Vorfragen erörtern.

Zunächst handelt es sich um das Verhältnis der Singvögel Griechenlands zu unserem heimischen Vogelbestande. Betrachtet man die Arten der Singvögel, die in beiden Ländern vertreten sind, so steht die Vogelfauna Griechenlands[1]) der unsrigen sehr nahe; jedoch in Hinsicht auf die Verteilung dieser Arten in den einzelnen Jahreszeiten ergeben sich bedeutende Abweichungen. Man kann im allgemeinen sagen, dass diejenigen Singvögel, welche im Sommer bei uns brüten, in Griechenland während der Wintermonate oder auf dem Frühjahrs- und Herbstzuge sich aufhalten, während in den Sommermonaten die nordwärts ziehenden Arten durch südeuropäische Verwandte ersetzt werden, die an Gesangsfertigkeit unseren deutschen Singvögeln im ganzen merklich nachstehen. Da nun der Vogelgesang hauptsächlich zur Brutzeit ertönt, sind den Griechen eine Reihe unserer besten Singvögel nicht als Sänger sondern nur als herbstliche Leckerbissen bekannt. Denn während der Gesangszeit verweilen sie im Norden und erst auf ihrem Durchzuge, wenn sie sich an den Trauben, Feigen und anderen Früchten des Südens gütlich thun, werden sie als stumme, aber für die Tafel schätzbare Gäste beobachtet und gefangen. Als deutliches Beispiel für diesen Satz kann eine Zierde unserer Wälder, die Singdrossel (κίχλη), dienen, die bei den griechischen Dichtern nie als Sängerin sondern nur als mehr oder minder fetter Braten erwähnt wird. Ähnliches wäre vom Star, von der Feldlerche, von unseren reizend singenden Grasmückenarten u. a. zu sagen. Durchgreifend wäre also die Verschiedenheit des Vogelkonzertes in den Gefilden Griechenlands von dem in unseren deutschen Gauen, wären nicht gerade einige der volkstümlichsten Sänger beiden Ländern auch zur Brutzeit gemein-

sam. Und gerade diese Gemeinsamkeit bewirkt es, dass wir die Worte, die Griechenlands Dichter dem Vogelgesange widmen, so leicht verstehen und nachfühlen können.

Welches sind nun die Arten der Vögel, die bei den griechischen Dichtern als mehr oder weniger geschätzte Sänger erscheinen? Vor allem fällt uns auf, dass ihre Zahl so gar klein ist. Nirgends zeigt sich deutlicher als bei der Betrachtung des Verhältnisses der Dichter zur Natur der enge Zusammenhang zwischen Poesie und Volksbewusstsein. Die Dichter sind Kinder ihres Volkes; mit seinen Augen betrachten sie die umgebende Natur; in seinem Sinne legen sie dieselbe aus; von ihm lassen sie sich im allgemeinen die Schranken ziehen, die ihren Natursinn umgeben. Es ist bei den Griechen geradeso wie bei uns: Diejenigen Vögel, welche im Volksbewusstsein eine Rolle spielen, treten auch in der Dichtung auf, Dutzende von anderen werden einfach totgeschwiegen.

Die Gründe dieser Auswahl sind verschiedenartig. Das Volk, und mit ihm der Dichter, beachtet auf der einen Seite gerne das Zunächstliegende, das in die Augen Fallende; es ordnet gerne die Vielheit der Erscheinungen einem gemeinsamen Typus unter und spricht daher mit Vorliebe nicht von Arten sondern von Gattungen.[2]) So gilt dem Griechen die an seinem Hause nistende, den Frühling verkündende Schwalbe (χελιδών),[3]) ohne genauere Unterscheidung der Art, als eine Hauptvertreterin des Vogelgesanges, wobei es freilich seinem feinen Geschmacke nicht entgeht, dass ihr unermüdliches, geschwätziges Lied des musikalischen Wohlklanges allzusehr entbehrt. An öden Plätzen, besonders auf den Steinen der Grabdenkmäler, fiel ihm die Haubenlerche (κόρυδος) auf, die daher trotz ihres bescheidenen Gesanges seit Theocrit mehrmals als Sängerin erwähnt wird. In der späteren Zeit, als die Gartenkunst die Villen der Reichen mit schattigen Anlagen umgab, wurde ein Vogel mehr beachtet, der auch in den Gärten unserer Städte wieder der auffallendste Singvogel geworden ist, die Amsel (κόσσυφος), deren Gesange in den Epigrammen der griechischen Anthologie mehrere schöne Denkmäler gesetzt sind.

Andererseits aber sehen wir, wie das Volk, das scheinbar nur für die auffallendsten alltäglichen Erscheinungen empfänglich ist, ebenso wie der Dolmetsch seiner Gefühle, der Dichter, seine Hände wie ein Kind ausstreckt nach dem Fernliegenden, Seltenen, das von dem wunderbaren Schleier des Geheimnisses umwoben ist und daher in der Phantasie des naiven Beobachters eine weitaus grössere Bedeutung annimmt, als ihm der Natur der Sache nach zukommt. So bin ich z. B. überzeugt, dass die Nachtigall (ἀηδών)[4]) ihre Berühmtheit bei

allen Völkern und speziell bei den Griechen in erster Linie nicht der Vorzüglichkeit ihres schmelzenden Gesanges zu verdanken hat, sondern dem Umstande, dass derselbe im Gegensatze zu den Liedern anderer Vögel auch zur Nachtzeit und zwar besonders in den wonnigen, dufterfüllten Mainächten ertönt, ein Moment, das die Aufmerksamkeit fesselte und die Phantasie beschäftigte, sodass sich die wundersamsten Sagen um das Vögelchen spannen. Der Name, den die westgermanischen Sprachen der nächtlichen Sängerin gegeben haben, bestätigt diese Vermutung. — Ebenso geheimnisvoll wie die Nacht ist für das menschliche Gemüt die Natur des Meeres. Die mannigfachen, oft rätselhaften Töne, die dem Küstenbewohner und Seefahrer ans Ohr schlagen, haben wohl auch den Sanges- und Sagenruhm zweier Seevögel begründet, des nordischen, Griechenland nur im Winter besuchenden Singschwans (κύκνος), den wir wenigstens in gewissem Sinne als stimmbegabt anerkennen müssen, und des ἀλκυών, den wir nach der Beschreibung des Aristoteles (H. A. IX 14) zweifellos als Eisvogel zu deuten haben, ohne jedoch diese Erklärung mit dem, was die Alten von seiner Stimme überliefern, auch nur notdürftig in Einklang bringen zu können.[5])

Aus diesen Beispielen der von den griechischen Dichtern am meisten genannten Singvögel haben wir zugleich die doppelte Art der Naturbeobachtung der alten Griechen kennen gelernt. Sie erfassen die Erscheinungen teils mit unbefangenem, klarem Blicke, teils umgeben sie dieselben mit einem Dämmerlichte von Mythen und verflüchtigen so das natürliche Verhältnis bis zur Unkenntlichkeit. In dem einen Falle ist das Volk nur Beobachter, im zweiten Falle wird es zum Dichter, und die professionsmässige Dichtkunst bemächtigt sich mit begreiflichem Eifer des kostbaren Schatzes, um ihn für ihre künstlerischen Zwecke auszunützen.

Und wirklich hat der Vogelgesang für den feinfühligen Naturfreund etwas ungemein Geheimnisvolles und Zauberhaftes, das die Phantasie von selbst zu dichterischer Thätigkeit befruchtet. Schon in dem Umstande, dass die Lieder der Vögel nur zu einer bestimmten Jahreszeit ertönen und zwar im Frühling, wo alle Menschenherzen von Jubel wiederklingen, wo alles hinausströmt in die freie Natur und ihre Wunder bestaunt, schon hierin liegt ein grosser Teil ihres Reizes. Der bisher tonlose Vogel wird plötzlich zum Herold der schönen Jahreszeit und erobert sich so einen Ehrenplatz im Menschenherzen. Dazu kommt noch ein anderes, wichtiges Moment. Die lebenden Wesen, welche die Natur um uns erfüllen, sind entweder stumm, oder sie haben nur wenige Laute als Lebensäusserungen zur

Verfügung. Denken wir nur an unsere Säugetiere in Wald und Feld! Wie wenig ist von ihnen zu hören! Aber der Vogelgesang unterbricht die Stille der Natur, er erfüllt ihren vom Frühling ausgeschmückten Festsaal mit heiterem Geplauder und fröhlicher Musik. Dem Vogel ist es verliehen, das herauszusingen, was die ganze Natur erfüllt, ohne dass ihr jedoch die Möglichkeit des Ausdruckes gegeben wäre. So vermittelt sein Gesang dem Menschenherzen die Sprache der Natur im Frühling.

Was Wunder, wenn dieser geheimnisvolle Drang der Vogelbrust, sich auszusingen, den feinfühligen Griechen den Gedanken eingab, dieses empfindungsvolle Wesen sei eigentlich kein Tier, sondern ein verwandelter Mensch, der aus seiner veränderten Gestalt doppelt rührend zu seinen früheren Menschenbrüdern spreche?[6]) Es ist dies die Metamorphosenidee, welche die Naturauffassung der Griechen mit ihrer Mythologie verbindet. Sie bildet eines der wichtigsten Hilfsmittel der griechischen Phantasie, um die Natur zu beseelen und dem Menschen näher zu bringen. Doch hatte dieses poetische Streben eine doppelte, verhängnisvolle Begleiterscheinung im Gefolge. Vor allem brachte die Metamorphosenidee in die Auffassung des Vogelgesangs ein eigentümliches, uns fremdartig anmutendes Element hinein. Ist der Vogel ein verwandelter Mensch, so ist er ein unglückliches Wesen; sein Gesang ist also nicht der Ausdruck des Jubels über die wiedererwachte Natur oder der Freude über sein neugegründetes Familienglück, sondern der Klage über sein widriges Schicksal, über seine traurige Verwandlung. Der Grieche musste also der Metamorphosenidee zuliebe auf die Auffassung des Vogelgesanges als das, was er wirklich ist, als Ausdruck der aufs höchste gesteigerten Lebensenergie, der überquellenden Lebensfreude und Liebeslust, so gut wie vollständig verzichten. Es ist merkwürdig, dass diese bittere Beimischung den Griechen die Freude am Vogelgesange nicht verdorben hat. Aber man muss eben bedenken, dass gerade bei geistig hochbegabten Völkern eine gewisse Melancholie der Naturauffassung sich bemerkbar macht, welche durch die schneidenden Gegensätze der Wirklichkeit nicht allzuschwierig erklärt werden kann. Doch nicht nur die Auffassung des Gesanges ist durch die Metamorphosenidee einseitig und in widernatürlichem Sinne beeinflusst worden, auch das übrige Wesen des Vogels konnte an der Hand derselben nicht begriffen werden. Der Vogel wird dadurch zu einem Zwittergeschöpf mit einer so starken menschlichen Beimischung, dass vom Vogel nur wenig übrig bleibt. Infolgedessen vermindert sich das Interesse für das Vogelindividuum und sein Leben in demselben Masse, wie sich das Interesse für die Vogelart wegen des

menschlichen Gehaltes der Verwandlungssage vermehrt. Es handelt sich für den Griechen nicht um einzelne Nachtigallen, um einzelne Schwalben, sondern aus allen Nachtigallenliedern, aus allen Schwalbenstimmen klingt ihm die Klage der Prokne, der Jammer der Philomele entgegen. An den Umstand, dass die Nachtigall ihre Brut glücklich aufzieht, denkt der Grieche infolge des Mythus gar nicht; er stellt sich den Vogel immer vor, wie wenn er ein verlorenes Kind bejammerte. Ebenso achtet er nicht darauf, dass der singende Vogel ein Männchen ist; dem Bewusstsein des griechischen Volkes und der griechischen Poesie ist er ein verwandeltes, klagendes Weib.[7]) Mit einem Worte: Das naturhistorische Interesse und Verständnis hört auf, wo die mythologische Einkleidung beginnt.

Aber nicht nur die Klage eines verwandelten Menschen glaubte der Grieche im Liede der Vögel zu hören; er vernahm darin auch die Stimme der Muse, die das Ohr des Menschen durch süsse Melodien erfreut und ihn zum Gesange und heiteren Reigentanze auffordert. Was er selbst zuerst mit kindischen Versuchen, dann mit allmählich immer höherem Gelingen zu erzielen strebte, die kunstmässige Beherrschung des Reiches der Töne, das sah er von den Meistern des Vogelgesanges mit leichter Mühe erreicht, oder er glaubte es wenigstens erreicht zu sehen — das Fehlende ergänzte seine von künstlerischen Idealen erfüllte Phantasie — und so gross war der Zauber dieser Vorstellung, dass er, statt im Laufe der Jahrhunderte abzunehmen, in der späteren sentimentalen Zeit eine Periode neuer, vervielfältigter Blüte erlebte.

Wenn wir von den geschilderten Eindrücken des Vogelgesanges auf das menschliche Herz im allgemeinen und auf das Gemüt des griechischen Volkes im besonderen ausgehen, wird es uns leicht sein, die dreifache Auffassung desselben bei den griechischen Dichtern uns zu erklären. Sie betrachten ihn nämlich entweder als einfachen Naturlaut, indem sie ihn nach seinem Klange beurteilen, oder als sprechenden Empfindungslaut, besonders als Klage, oder endlich als kunstvolle, der menschlichen Kunstübung verwandte Musik.

Man sollte nun meinen, dass eine von diesen Auffassungen die ursprüngliche sei, sodass die übrigen davon abgeleitet werden könnten. Dem ist aber nicht so. Alle drei Auffassungen sind uralt und, wie es scheint, ursprünglich; finden sich ja doch die erste und zweite schon bei Homer, die dritte schon bei Hesiod vor. Durch alle Perioden der Literatur ziehen sie sich gleichmässig hindurch, ohne einander gegenseitig zu behindern oder naheliegenden Vermischungen auszuweichen.

Auch macht sich im Laufe der Zeit auf unserem Gebiete keine besondere Veränderung bemerkbar, wie man sie nach der Geschichte der Volksaufklärung vielleicht zu gunsten der rein natürlichen Auffassung gegenüber der gekünstelten mythologischen Deutung annehmen möchte. Vielmehr bleibt der Volksgeist wie die Dichtung den alten Verwandlungssagen in unentwegter Treue zugethan, und die Bewunderung der Vögel als kunstmässige Sänger wird in den späteren Zeiten noch mehr Mode als früher, ja sie dehnt sich sogar zur Idee des Schutzes und der Heilighaltung dieser gleich den menschlichen Dichtern gottbegnadeten Sänger aus. Dieses Festhalten an den ursprünglichen Gesichtspunkten, diese Stabilität in Bezug auf poetische Motive, die so leicht hätten erweitert und verändert werden können, ist jedenfalls dadurch zu erklären, dass die griechische Literatur von Anfang an ganz auf sich selbst beruhte und auch in den späteren Perioden wenig Anlehnung nach auswärts suchte, sondern vielfach in erneuerter, verfeinerter Bearbeitung älterer Motive ihre Verjüngung erstrebte und fand. Immer galten die grossen nationalen Dichter als unübertreffliche Vorbilder der Epigonen, und bis ins einzelne blieben ihre Motive in der betreffenden Dichtungsgattung auch für spätere Zeiten massgebend oder wurden, wenn etwa der Zusammenhang einige Zeit unterbrochen gewesen war, wieder mit frischer Liebe und Sorgfalt hervorgesucht und neu verwertet. Hieraus erklärt sich wohl auch der Umstand, dass in Bezug auf die als Sänger genannten Vogelarten nur eine beschränkte Entwickelung im fortschreitenden Gange der Literatur zu erkennen ist. Schwalbe, Nachtigall, Eisvogel und Schwan sind bis Theocrit so ziemlich die einzigen Vögel, deren Gesang die Poesie berücksichtigt. Sie erhalten feststehende poetische Funktionen, und besonders die Tragödie kann sich in der Ausbeutung der tragischen Motive, die in den Verwandlungssagen dieser Vögel, besonders der Nachtigall, liegen, nicht genug thun. Erst der bukolischen Poesie, die von einem frischeren Zuge sehnsüchtigen, reinen Naturgefühls durchweht ist,[8]) war es vorbehalten, einige von den Dichtern bis dahin übersehene, populäre Vogelarten in die Poesie einzuführen: die auf den Gräbern singende Haubenlerche und den noch im Hochsommer singenden Distelfinken (ἀκανθίς).[9]) Aber diese Einführung geschah nur vorsichtig an vereinzelten Stellen und vermochte die alten Typen nicht zu ersetzen, die im übrigen auch bei den Bukolikern ihre Geltung behaupten. Von den Dichtern der griechischen Anthologie endlich wird die melodische Amsel und der geschwätzige Häher (κίσσα)[10]) liebevoller Beachtung gewürdigt. Der alte Stoff wird durch einige neue, sinnig anmutende Züge

bereichert; im übrigen bleibt aber auch hier so ziemlich alles beim alten.[11]) Die Darstellung wird in den Erzeugnissen der späteren Zeit mehrfach recht formelhaft, oder sie verfällt in der Absicht, die Ausdrucksweise der Vorgänger zu überbieten, in den Fehler der Überfülle und Künstelei.

Hat sich im Vorausgehenden die Auffassung des Vogelgesanges bei den griechischen Dichtern und die Auswahl der als Sänger genannten Arten als eine ungemein feinsinnige, wenn auch wenig entwickelungsfähige erwiesen, so ergibt sich auch für die Höhe der bei ihnen üblichen Wertschätzung des Vogelgesanges das nämliche Urteil. Die Metamorphosenidee, welche die Lieder der Vögel als die rührende Klage verwandelter Menschen auffasst, sowie die Vergleichung, ja sogar die Gleichstellung des Singvogels mit dem Menschen als unverletzlicher Dichter-Sänger und als Instrumentalkünstler zeigen uns zur Genüge, wie tief der Eindruck war, den der Vogelgesang auf das Gemüt des griechischen Volkes nnd seiner Dichter machte, und zu welcher Höhe sich die Wertschätzung erhob, die ihm entgegengebracht wurde.[12]) Freilich müssen wir die Einschränkung hinzufügen, dass dieses Gefühl, das teils auf unmittelbarer Naturanschauung, teils auf sinniger poetischer Deutung beruhte, im Laufe der Zeit seine einmal eingeschlagenen Geleise nicht verliess und nicht die reiche, mannigfaltige Entwickelung erfuhr, die man nach so vielversprechenden Anfängen hätte erwarten können.

Die weitere Ausführung dieser Gedanken und die Belege dafür, gruppiert nach ihrer historischen Entwickelung gemäss der oben gegebenen Einteilung, soll den Inhalt der folgenden Abschnitte bilden. Um die Arbeit auch für einen des Griechischen weniger kundigen Leser geniessbar zu machen, habe ich die citierten Dichterstellen in deutscher Übersetzung wiedergegeben. Dabei habe ich, um dem griechischen Original möglichst nahe zu kommen, jede metrische Übertragung vermieden und mich mit einer möglichst getreuen Übersetzung in Prosa begnügt. Die griechischen Originaltexte habe ich, soweit es auf einzelne Wörter und Wendungen ankommt, der deutschen Wiedergabe beigesetzt, wo es sich dagegen um grössere Stellen handelt, in den Anmerkungen untergebracht, wobei mir die Rücksicht auf den zugemessenen Raum freilich grosse Beschränkung auferlegte. Der Einfachheit halber habe ich meinen Citaten durchweg die Teubner'schen Textausgaben zu grunde gelegt. Daneben wurden natürlich auch die Scholien sowie kritische und erklärende Ausgaben zu Rate gezogen, die ich, soweit es nötig ist, von Fall zu Fall nennen werde. Doch darf ich mich aus Mangel an Raum seltener, als ich möchte, auf Einzelheiten einlassen und muss den Gedanken, gegen fremde

Ansichten zu polemisieren, so verlockend er oft wäre, fast durchweg von der Hand weisen. Diejenigen Dichter oder Fragmentsammlungen, welche in den Teubner'schen Textausgaben nicht oder nur unvollständig enthalten sind, citiere ich nach folgenden Ausgaben: Die Fragmente der griechischen Lyriker nach Bergk, die der Tragiker nach Nauck, die der Komiker nach Kock, neben dem ich Meineke benützte, Arat nach Maass, Euphorion und Parthenius nach Meinekes Analecta Alexandrina, Kallimachus nach Wilamowitz-Möllendorf, die griechische Anthologie bis zum 7. Buch incl. nach Stadtmüller, die übrigen Bücher sowie die anderweitig literarisch überlieferten Epigramme nach Dübner-Cougny, die inschriftlich erhaltenen Epigramme nach Kaibel, Epigr. Gr. ex lap. conl.

Zum Schlusse dieser einleitenden Worte möchte ich mir die Bemerkung erlauben, dass die vorliegende Studie sich als kleiner Abschnitt einer grossen Arbeit über die Vögel bei den Dichtern des griechischen Altertums darstellt, zu welcher ich mich in der Absicht entschloss, durch meine seit früher Jugend erworbenen ornithologischen Spezialkenntnisse der Philologie einen wenn auch noch so geringen Dienst zu erweisen. Seit Jahren sammelte ich durch eine ausgedehnte Lektüre den erforderlichen Stoff ziemlich vollständig, ohne jedoch bis jetzt, infolge Mangels an Zeit mit der Durcharbeitung desselben und mit der schriftlichen Abfassung zu stande gekommen zu sein. Den Umfang meiner Lektüre habe ich so bemessen, dass ich sämtliche griechischen Dichter einschliesslich der Fragmente bis zum Abschlusse der alexandrinischen Zeit — also alle Überreste selbständiger, echtgriechischer Poesie — durcharbeitete. Bei der griechischen Anthologie wollte ich zuerst nur die Kränze des Meleager und Philippus berücksichtigen; um jedoch die Kontinuität, durch die auch die letzten Gedichte der Anthologie mit den früheren in Verbindung stehen, nicht zu unterbrechen, habe ich auch die späteren und spätesten Teile des grossen Sammelwerkes in meine Studien einbezogen. Dabei geriet ich unversehens auch auf die inschriftlich überlieferten Epigramme, die zwar streng genommen nicht in den Bereich meiner Untersuchungen gehören, aber doch mehrfach mit dem Gedankenkreise derselben in Berührung stehen.

Mit der abschliessenden Verarbeitung des auf diese Weise gewonnenen überaus reichen Materials hat es indes, wie gesagt, noch gute Wege, und so lege ich denn einstweilen das Kapitel über den Vogelgesang als Einzelstudie vor, mit dem Wunsche, dass die anmutende Schönheit des Gegenstandes die Berechtigung derselben erweisen möge. Zieht sich ja doch das genannte Motiv wie ein goldener Einschlagfaden durch das ganze farbenprächtige Gewebe der griechischen Dichtung.

I. Kapitel.

Der Vogelgesang als Naturlaut.

Die Auffassung des Vogelgesanges als klangvoller Naturlaut beruht auf der einfach natürlichen Aufnahme des Gehörten und verzichtet auf jede Stimulation der Phantasie, die, wie O. Keller (p. 305) treffend bemerkt, diesen Naturgenuss sonst bei den Alten charakterisiert.

Was am Vogelgesange zunächst auf uns wirkt, ist sein schöner, heller Klang, und dieser Eindruck wird von den griechischen Dichtern aller Zeiten in einfachen, ungekünstelten Worten wiedergegeben. Naturgemäss tritt gerade bei dieser Auffassung die Beziehung auf die schöne Jahreszeit, besonders den Frühling, den der Vogelgesang ankündigt und belebt, ganz besonders häufig hervor. Mitten unter den vielen anderen Reizen der erwachenden Natur erscheint der Vogelgesang durch seinen süssen Wohllaut als wertvolles Glied in der Kette der Schmuckstücke des Lenzes, und es bedarf daher keiner mythologischen oder künstlerischen Deutung, um ihn in das rechte Licht zu setzen.

Wir beginnen mit einigen Stellen, an denen dem Vogel einfach eine Stimme, ein Ton, ein Gesang beigelegt wird, ohne dass auf die Eigenschaften oder die Annehmlichkeit desselben näher eingegangen wäre. Da scheint es mir zunächst bemerkenswert, wenn auch nicht gerade auffallend, dass die Griechen vom Gesange des Vogels dieselben Worte (ἀ̓δω, μέλπω) gebrauchen wie von dem des Menschen. Es kann uns dies nicht wundernehmen, wenn wir bedenken, dass die Griechen nicht wie wir Deutsche die Thätigkeiten der Tiere von den gleichartigen des Menschen durch verächtlich gefärbte Ausdrücke differenzieren, sondern Mensch und Tier in ihren körperlichen Lebensfunktionen als gleich betrachten.[13]) Auffallend ist also dieser Sprachgebrauch nicht; seiner Ableitung nach aber scheint er für die später zu besprechende Deutung des Vogelgesanges als Kunstmusik noch besser zu passen als für die einfach

natürliche Auffassung, besonders wenn die von ἄδω und μέλπω abgeleiteten Substantive ἀοιδός,[14]) ᾠδή und μολπή in Betracht kommen. Sie alle werden uns daher auch im 3. Kapitel unserer Abhandlung öfter in den Weg kommen.

Die einfache Bezeichnung des Singens (ἄδω) wählt Theocrit in seiner prächtigen Idylle *Das Erntefest* (VII 130 ff.). So dürftig diese Ausdrucksweise scheint, so erfüllt sie doch vollkommen ihren Zweck, dem Vogelgesang seinen Anteil an der sommerlichen Stimmung zu sichern. Folgendes ist die Situation: Die zur Erntefeier versammelte Gesellschaft hat sich auf einem Lager von Rohr und frisch geschnittenem Weinlaub niedergelassen. Ringsum aufgehäuft sind die köstlich duftenden Früchte des Sommers. Schwarzpappeln und Ulmen rauschen über den Häuptern der Feiernden, und in der Nähe hört man das heilige Wasser der Nymphen aus einer Höhle herabrieseln. Die Baumgrillen zirpen aufs eifrigste, der Laubfrosch lässt aus dem nahen Dickicht seine Stimme ertönen, Lerchen und Distelfinken singen (v. 141 ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες), die Turteltaube seufzt, und Bienen summen um die Quelle. Welch ein reizendes, mit Lust und Liebe gefertigtes Gemälde ländlicher Sommerstimmung! Dabei ist es besonders schön und zeugt von dem feinen Geschmacke und zugleich von dem gesunden Sinne Theocrits, dass er jede Schönfärberei vermieden hat, im Gegensatze zu manchen antiken und modernen Dichtern, die, wenn sie einen Singvogel brauchen, ohne eine Nachtigall nicht auszukommen glauben, mag es nun, naturhistorisch genommen, passen oder nicht.[15]) Im Sommer bei der Ernte ist nämlich das Naturkonzert ein ganz anderes als im Frühling: Da haben die Nachtigallen längst aufgehört zu schlagen und haben minderen Sängern das Feld geräumt, die sich sogar durch den glühendsten Sonnenbrand vom Musizieren nicht abschrecken lassen. Den grössten Teil der Naturmusik leisten aber um diese Zeit die Insekten, besonders die bei den Griechen so beliebten Baumgrillen. Wir sehen also, dass trotz aller Knappheit Theocrit den Anteil der Vögel an dem sommerlichen Konzerte hinsichtlich der Auswahl der Arten richtig bemessen und ausgedrückt hat. Aber auch der Umstand, dass der Dichter zu ἄειδον keine nähere Bestimmung gesetzt hat, verrät eine wohlerwogene Absicht. Er deutet dadurch an, dass von dem Gesange dieser Vögel, wenn er auch der Stimmung angemessen klingt, nichts Besonderes zu sagen ist. Und wirklich galt ja die Haubenlerche, wie wir weiter unten sehen werden, bei den Griechen für einen geringwertigen Sänger, und bei dem selten erwähnten Distelfinken wird es wohl nicht anders gewesen sein. — Ausserdem findet sich ἄδω ohne ein weiteres

Beiwort in Bezug auf den Vogelgesang in mehreren Fabeln: von der Nachtigall, die auf einer Eiche singt (9), von einer gefangenen Nachtigall,[16]) die nachts vor dem Fenster singt (85), von den Vögeln, die trotz der Warnung der Eule auf Bäumen und auch auf Eichen singen, weil es sich dort besser singen lässt (106), ferner bei Babrius 88, wo es von der Haubenlerche heisst, dass sie mit dem Regenpfeifer (χαραδριός)[17]) in der Frühe um die Wette singe (ἀντᾴδων), endlich in einem Epigramme des Arabius Schol. (Anth. P. IX 667) von dem Gesange der Vögel, der in einem Parke vor der Stadt die Lustwandelnden erfreut. Hierher gehört auch ein anonymes Epigramm auf den Rhetor Philostratus (Anth. Gr. App. III 225), in dem sich der treffende Ausdruck findet, dass die Vögel durch ihre von der Natur verliehenen Lieder (ᾠδαῖς ἐμφύτοις) die Menschen ergötzen. Die Fabel 170 endlich berichtet, dass die Weihen (ἰκτῖνοι) früher denselben Gesang (ᾠδή) hatten wie die Schwäne, dass sie aber in dem vergeblichen Bemühen, das Wiehern der Pferde nachzuahmen, auch ihre frühere Stimme verloren. Mehrmals finden wir ausserdem ᾄδω mit den zugehörigen Substantiven in Bezug auf den Hahn gebraucht (Aristoph. Vesp. 100 und 817, Av. 489 und 495, Com. adesp. frg. 341, Theocr. XVIII 57, XIX 63, Fabel 110), ein Umstand, der uns die Wertschätzung des streitbaren Tagesherolds und seines charakteristischen Morgengrusses bei den alten Griechen bezeugt. Wenn aber ἀείδω bei Euphorion (frg. 4) von dem Vogel κρέξ (Wiesenralle) und bei Arat (unter den Wetterzeichen) v. 1000 von der Eule, sowie v. 1023 von der Krähe gesagt ist, so kann ich mir diese Ausdrücke alexandrinischer Dichter nur aus einer allmählich eingetretenen Abschwächung der Bedeutung des Wortes erklären.

Mit ᾄδω synonym ist das der poetischen Sprache allein angehörige μέλπω. Dieses begegnet uns ohne weiteren Zusatz in dem Frühlingsgedichte des Meleager (Anth. P. IX 363, v. 22 καὶ μέλπει πετεεινά) in der gedrängten Zusammenfassung der verschiedenen, vorher ausführlicher geschilderten Reize des Frühlings.

An mehreren anderen Stellen wird dem Vogel einfach eine Stimme (φωνή, φωνέω) beigelegt, oder ein Laut (φθέγμα), oder ein Klang (κλαγγή.) In einem Epigramme des Antipater von Sidon (Anth. P. VI 160, v. 1 f.) ist von einem Weberschiffchen die Rede, das morgens zugleich mit der Stimme der Schwalben, also in der ersten Morgenfrühe, laut wird (χελιδονίδων ἅμα φωνᾷ μελπομέναν). — Marcus Argentarius warnt in einem wohlgemeinten Epigramme (Anth. P. IX 87 v. 1) die Amsel, auf einer Eiche

sitzend zu singen (φώνει). — Sophocles spricht im Prolog der Elektra (v. 17 f.) von den Lauten der Vögel (φθέγματ' ὀρνίθων), die der Glanz der Morgensonne erweckt.[18]) — Dasselbe Wort mit Hinzufügung eines Adjektivs, das die Jahreszeit des Gesanges bezeichnet (φθέγμασιν ἠρινοῖς), gebraucht Aristophanes (Av. 683) vom Liede der Nachtigall. — Bei dem Tragiker Nicomachus (frg. 1) finden wir an einer nicht ohne weiteres verständlichen Stelle den Klang der Nachtigall erwähnt (μέλπουσιν ἀηδόνιον κλαγγήν).

Das mit den behandelten Ausdrücken synonyme Verbum ἠχέω steht ohne weitere Beifügung in dem Frühlingsgedichte des Satyros (Anth. P. X 6, v. 3 Κεκροπίδες δ' ἠχεῦσι). Es bezeichnet den Gesang der Schwalbe, deren Namen hier das mythische Patronymicum vertritt. Die Stimme dieses Vogels erscheint hier ebenso als Frühlingszeichen wie in anderen gleichartigen Gedichten ihr Wiedererscheinen in der Heimat oder ihr Nestbau. — Das von ἠχέω abgeleitete Substantiv ἀχέτας finden wir bei Euripides (El. 151) als Beiwort des Schwans. Es ist eine treffende Bezeichnung, die der Naturwahrheit viel näher kommt als die ausführlichen Lobpreisungen des Schwanengesanges an anderen Stellen. — Als ebenso bezeichnend, weil von jeder Übertreibung ferngehalten, erscheint ein sinnverwandter Ausdruck bei Hesiod (Scut. 316). Hier sagt der Dichter von den Schwänen, die auf dem äusseren Kreise des Heraklesschildes, der den Ozean darstellte, abgebildet waren, dass sie laut riefen (μέγαλ' ἤπυον). Jedenfalls waren sie mit geöffneten Schnäbeln, gleichsam laut rufend, dargestellt.[19])

Neben diesen allgemein gehaltenen Ausdrücken sind einige speziell den Singvogelstimmen zukommende onomatopoetische Verba zu erwähnen. Σπίζω gebraucht Babrius (Fab. 72, v. 20) von der Haubenlerche, die auf den Gräbern singt.[20]) — Bei Arat (v. 1024) treffen wir dasselbe Wort in Beziehung auf den Finken (σπίνος), der sich, wenn Unwetter bevorsteht, in der Frühe hören lässt.[21]) — Das charakteristische τιττυβίζω, ein Ausdruck, der nach Hesych. speziell der Schwalbenstimme zukommt, bezeichnet bei Babrius (Fab. 138) den ersten, schüchternen Gesang der Frühlingsschwalbe (μικρὰ τιττυβιζούσης). — Auf die Stimmen anderer Kleinvögel wird ein Kompositum dieses Wortes bei Aristoph. (Av. 235) übertragen. Dort heisst es von den Vögeln im Saatfeld, also körnerfressenden Singvögeln, dass sie mit zarten Lauten die Scholle umzwitschern (ἀμφιτιττυβίζεθ' ὧδε λεπτόν). — Von der Schwalbe als Frühlingsbotin, die mit dem Hauche des Zephyrs erscheint, lesen wir in einem Epigramme des Agathias (Anth. P. X 14 v. 5): ἐπιτρύζει δὲ χελιδών. — Bei Aristoph. Av. 307 endlich charakterisiert das Verbum πιππίζω das Gezwitscher des eben aufgetretenen, hastig durch-

einanderlaufenden Vogelchores, das durch die stammelnde Wiederholung der ersten Wortsilben humoristisch nachgeahmt wird. Unter den beteiligten Vögeln werden von Euelpides sonderbarerweise besonders Amseln genannt, obwohl gerade auf diese der Ausdruck πιππίζω gar nicht passt. Die Erklärung liegt wohl darin, dass die beiden Athener die erscheinenden Vögel vom Standpunkte des Feinschmeckers betrachten, für den Amseln und Drosseln geschätzte Leckerbissen bedeuten. Dass die Redewendung nicht ernst gemeint ist, lässt sich übrigens schon daraus erkennen, dass in dem vorausgehenden Verzeichnisse der Chor-Vögel die Amsel keine Stelle gefunden hat.[22])

Dies sind die wenigen Stellen, an denen die aufgeführten Ausdrücke ohne nähere Bestimmung uns begegnen;[23]) viel häufiger jedoch und natürlich viel interessanter sind Dichterworte, die sie mit geschmackvollen Ergänzungen und Ausschmückungen versehen.

Sehr beliebt ist in dieser Beziehung bei frühen wie bei späten Dichtern das bezeichnende Wort λιγύς, das die Helligkeit des Klanges, der dem Vogelgesang vor allen anderen Naturlauten eigen ist, zu bezeichnen hat. Es tritt zu diesem Zwecke mit vielen der obengenannten Ausdrücke des Singens und Klingens, sowie mit anderen von ähnlicher Bedeutung in Verbindung. Der 21. Hom. Hymnus beginnt: *Mit hellem Getöne preist* (λίγ' ἀείδει) *dich, o Phöbus, der Schwan. — Ich kann mit der Stimme nicht hell singen* (λίγ' ἀειδέμεν) *wie die Nachtigall* klagt Theognis v. 939; *denn ich habe gestern ein Trinkgelage mitgemacht.* — Bei Aristoph. Av. 1381 möchte der Dichter Kinesias, von der allgemeinen Ornithomanie ergriffen, eine *hellstimmige* Nachtigall (λιγύφθογγος ἀηδών) werden. — Das Attribut λιγύφωνος hat die Nachtigall bei Theocrit XII 7. — In einem unechten Epigramme, das Theocrits Namen trägt (XVII 9 ff), ist der Gesang der Amseln in dem heiligen Haine des Priapus folgendermassen beschrieben: *In hellstimmigen Gesängen lassen die Boten des Frühlings, die Amseln, ihre mannigfaltigen und schwatzhaften Lieder erschallen.*[24]) Hier müssen wir einen Augenblick innehalten; denn jeder Naturfreund wird bei dieser Stelle einwerfen, dass die Schilderung naturhistorisch gänzlich unrichtig ist. Weder ist die Stimme der Amsel (im Vergleiche zur Nachtigall) helltönend, noch kann ihr Lied mannigfaltig und schwatzhaft genannt werden, da es sich im Gegensatze zu den meisten anderen Vogelgesängen in getragenen, gleichförmigen Melodien bewegt. Ich sehe daher diesen Einwurf als einen Beitrag zum Beweise der Unechtheit dieses Gedichtes an, das auch in mehreren anderen Punkten (nach Meineke) fremdartige Züge aufweist. Es ist jedenfalls in einer späteren Zeit entstanden, in der die

Amsel als Sängerin hohes Ansehen genoss, und der Dichter hat in handwerksmässiger Weise alles Mögliche, was vom Vogelgesange zu sagen ist, mit Hilfe bekannter Redewendungen auf die Amsel übertragen, ohne im mindesten von einem unmittelbaren Natureindrucke auszugehen. Da diese Art mit der gesunden Auffassung Theocrits in schroffem Widerspruche steht, so halte ich schon deshalb das Epigramm für unecht. Zugleich ist diese Stelle ein Beispiel für die Erschlaffung der Sprache in den späteren Zeiten der griechischen Literatur. Auch für neue Gegenstände müssen die alten, verbrauchten Darstellungsmittel ausreichen. — Doch fahren wir in unserer Aufreihung weiter! → *Helltönend* (λιγυρή) nennt Apoll. Rhod. I 1085 die Stimme des Eisvogels. — In dem bekannten Frühlingsgedichte des Meleager (Anth. P. IX 363) lesen wir von den gefiederten Sängern des Lenzes, dass sie *mit heller Stimme* singen (v. 16 πάντη δ' ὀρνίθων γενεὴ λιγύφωνον ἀείδει). — In einem Epigramme (Anth. P. IX 87 v. 6) fordert Marcus Argent. die Amsel auf, zu singen und *helles Getön* aus ihrer Kehle ausströmen zu lassen (μέλπε, λιγὺν προχέων ἐκ στομάτων κέλαδον). Dieser Ausdruck ist mehr gut gemeint als originell erfunden; denn durfte man auch von dem wenig wohlklingenden Liede der Schwalbe das Wort κέλαδος (Geräusch) gebrauchen, so passt es doch keineswegs für den melodischen Gesang der Amsel, der fast nur tiefe, reine Töne enthält. Das Beiwort λιγύς stimmt natürlich ebensowenig wie in dem oben besprochenen Ps. Theocritischen Epigramme. — In ähnlicher Weise spricht Agathias (Anth. P. V 291) von den Distelfinken, welche die gartenreiche Umgebung seines idyllischen Wohnsitzes in Konstantinopel beleben (v. 5 καὶ λιγυρὸν βομβεῦσιν ἀκανθίδες). Da jedoch dieses Gedicht auf ein Original des Theocrit (VII 135 ff.) zurückgeht, so besitzt die Stelle keinen selbständigen Wert. Das Prädikat βομβεῦσιν ist recht unglücklich gewählt, da die Grundbedeutung des Wortes ein dumpfes Tönen, also das Gegenteil von λιγυρός, bezeichnet.[25]) — Sehr häufig wird λιγύς ausserdem bei der Schilderung des Vogelgesanges als Klage angewendet, wovon im nächsten Kapitel die Rede sein wird.

Bei einer der oben besprochenen Stellen haben wir darauf hingewiesen, dass daselbst in wenig passender Weise an dem Gesange der Amsel seine Mannigfaltigkeit gerühmt sei. Diese Eigenschaft, die einer Reihe von anderen Vogelgesängen zukommt, ist an zwei Dichterstellen in einer glücklicheren Weise hervorgehoben. Bei Eur. Hec. 337 f. fordert Hecuba ihre Tochter Polyxena auf, Odysseus um Schonung ihres Lebens anzuflehen, nachdem die Mutter dies umsonst versucht hatte. *Bemühe dich,* ruft sie ihr zu, *indem du alle möglichen Töne auf-*

bietest wie die Kehle der Nachtigall (πάσας ὥστ' ἀηδόνος στόμα φθογγὰς ἑεῖσα), *dass du des Lebens nicht beraubt wirst!* Jedenfalls liegt der Kern des Vergleiches in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit, die einerseits den Weisen der Nachtigall eigen ist, andererseits in den flehentlichen, auf die verschiedensten Beweggründe gestützten Bitten der Jungfrau zu Tage treten soll. — Eine durch die gleichartige Verwendung von πᾶς auch äusserlich verwandte Stelle findet sich in einem Epigramme des Apollonides (Anth. P. IX 280), das in der überlieferten Gestalt grossenteils unverständlich ist. Für uns haben nur v. 5 f. Interesse. Die Scene ist, wie es scheint, am Eurotas, welcher von einem gelehrten Römer besucht wird. Bei dieser Gelegenheit lassen die Häher in den schattigen Waldthälern ihre abwechslungsreichen Lieder erschallen (κίτται . . / . . παμφώνων μέλπον ἀπὸ στομάτων). Dass der Häher hier als Singvogel auftritt, kann, auch abgesehen von der Neigung der Griechen, alles mögliche Getön, sogar das Zirpen der Grillen und den Hahnenruf, als Gesang zu bezeichnen, nicht wundernehmen, weil der Häher ausser seinem allbekannten krächzenden Schrei in der That oft den merkwürdigsten, aus komischen Nachahmungen fremder Laute bestehenden Gesang hören lässt.

Die bisher angeführten Citate schildern den Vogelgesang nach seinem Klange als Naturlaut ohne Rücksicht darauf, ob er den Menschen gefällt oder nicht. Noch ansprechender sind natürlich diejenigen Stellen, an denen sein angenehmer Eindruck auf das menschliche Ohr besonders hervorgehoben wird. Schön, angenehm und süss sind die hauptsächlichsten Beiwörter, welche der Vogelgesang in dieser Hinsicht von den Dichtern empfängt.

Mit der Bezeichnung desselben als schöner Klang geht Homer voran. Er spricht Od. XIX 519 f. von dem *schönen* Gesange (καλὸν ἀείδησιν) der Nachtigall, der zur Frühlingszeit aus dem dichten Blätterdache der Bäume erschallt, und bemerkt, indem er ihren Gesang schildert, weiterhin (v. 521), dass sie ihre Stimme mehrfach modulierend vieltönigen Gesang ausgiesst (ἥτε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυηχέα φωνήν). Im übrigen ist die Stelle mythologisch und gehört in das Kapitel der Klage. Es ist gewiss merkwürdig, dass uns schon an der Schwelle der griechischen Literatur die nämliche aus natürlichem Gefühl und mythologischer Fiktion gemischte Auffassung begegnet, die auch in den spätesten Zeiten noch üblich ist. Eigentümlich ist die Beziehung des Bildes, das Homer so schön ausgemalt hat. Es hat nämlich den Zweck, die kummervollen nächtlichen Gedanken der Penelope zu schildern. Was wird nun der Kern des Vergleiches sein?

Wohl nichts anderes als das mannigfaltige Getön einerseits der schönen Stimme der Nachtigall, andererseits der inneren Stimme, die im Herzen der Penelope laut geworden ist. Freilich ist auf die Vorstellung des Dichters daneben auch wohl das gemeinsame jammervolle Schicksal der beiden genannten Frauen von Einfluss gewesen, der armen Aëdon, der Tochter des Pandareos, die in Vogelgestalt ihren lieben Sohn Jtylus bejammert, und der Penelope, die sich durch das lange Fernbleiben ihres Gemahls Odysseus in die traurigste Lage versetzt sieht. — Die zweite einschlägige Homerstelle ist Od. XXI 411, wo der Dichter den Klang der Sehne des Bogens, den der zurückgekehrte Odysseus nach langer Zeit wieder gespannt hat und auf seine Brauchbarkeit hin untersucht, mit dem Gesange der Schwalbe vergleicht: *Sie aber sang schön unter seiner Hand, einer Schwalbe an Stimme ähnlich* (ἡ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδήν). Der Vergleich ist ausserordentlich hübsch und zeigt so recht die Vorliebe des Dichters für den Vogelgesang, der ihm als Urbild eines schönen Klanges gilt. Besonders bemerkenswert ist aber der Umstand, dass gerade der Schwalbe eine schöne Stimme zugeschrieben wird, ein Lob, mit dem die meisten folgenden Dichter nicht übereinstimmen. Gewiss hat die älteste Naturanschauung jeden Vogelgesang als schön betrachtet, und erst nach und nach wurden entsprechend der Verfeinerung der menschlichen Musik genauere Unterschiede gemacht. — Von der homerischen Ausdrucksweise abhängig zeigt sich Callimachus, Hymn. II 5, der den *schönen* Gesang des Schwans in der Luft als Zeichen der bevorstehenden Ankunft des Gottes betrachtet (ὁ δὲ κύκνος ἐν ἠέρι καλὸν ἀείδει). Einen *schönstimmigen Gesang* (καλλίφθογγος ᾠδή) schreibt auch Euripides (Jon 169) dem Schwane zu.

An dieser Stelle sind einige Zusammensetzungen mit εὖ einzureihen, welche den Vogelgesang ebenfalls als etwas Schönes bezeichnen, vor allem die hübschen Verse, in denen Sophocles (Oed. Col. 16 ff.) den heiligen Hain der Eumeniden beschreibt. Tief in seinem Dickicht lassen zahlreiche Nachtigallen ihren schönen Gesang erschallen (v. 17 f. . . πυκνόπτεροι δ' / εἶσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες). — Die übrigen Stellen gehören einer späteren Zeit an. In der Fabel 216 wird der Schwan *das am schönsten singende Wesen* (εὐμελέστατον ζῷον) genannt. — In einem anonymen Epigramme (Anth. Gr. App. Cap. III 189), einem späten Flickwerk, das zum Preise des Sommers bestimmt ist, heisst es: *Die Vögel singen schön in den Wäldern* (v. 5 ὄρνεα δ' εὐφωνοῦσιν[26] ἀν' ἄλσεα). In einem anderen Epigramme (Anth. P. IX 661) verherrlicht der Dichter Julianus aus Ägypten den Katheder des Sophisten

Craterus und erzählt, indem er die Herkunft dieses Lehrstuhles bespricht, er sei früher ein Baum gewesen, *der Sitz schönstimmiger Vögel* (ὀρνίθων ἐπίβαθρον εὔθρoον).[27])

Als angenehm charakterisiert den Vogelgesang eine Reihe von Dichterworten. Das älteste darunter ist das 67. Fragment des Anacreon: *Angenehm singende, anmutige Schwalbe!* (Ἀδυμελές, χαρίεσσα χελιδοΐ), das sich bezüglich der Auffassung des Schwalbengesanges mit der oben besprochenen Homerstelle (Od. XXI. 411) vergleichen lässt und von freundlicher Zuneigung des Dichters zu dem anmutigen Vögelchen zeugt. — Ebenso nennt Aristophanes (Av. 659) die Nachtigall *angenehm singend* (ἡδυμελῆ), und in dem nämlichen Stücke (v. 681) ruft der erfreute Vogelchor der endlich erschienenen Nachtigall, seiner liebsten Genossin und Gespielin, zu: *Du bist gekommen, du bist erschienen und bringst mir angenehmen Schall* (ἡδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ') und fordert sie auf, ihm etwas vorzusingen. — Eine angenehme Stimme schreibt Pratinas auch der Wachtel zu (frg. 4 ἀδύφωνος ὄρτυξ). — *Angenehm rufend* (ἡδυβόας) wird recht bezeichnend die Amsel von Paulus Silent. (Anth. P. IX 396, v. 2) genannt. — *Noch angenehmer (als die Baumgrille) singt der Distelfink* (ἀκανθυλὶς ἥδιον ᾄδει) lesen wir in dem schon genannten Epigramme auf den Sommer (Anth. Gr. App. III 189, v. 7), wobei vielleicht das Vorbild Theocrits für die Nennung des Distelfinken als Sommersängers massgebend gewesen ist. — Ein zartes Gedichtchen, das so recht die fast übertriebene Vorliebe der späteren Griechen für gefangene Tiere, speziell Singvögel,[28]) kennzeichnet, ist ein Epigramm des Tymnes (Anth. P. VII 199). Es ist die Grabschrift auf einen gestorbenen vortrefflichen Singvogel, der ἐλαιός genannt wird,[29]) und lautet: *Du von den Charitinnen geliebter Vogel, an Gesang den Eisvögeln vergleichbar, du bist mir entrissen worden, lieber Olivensänger! Dein Wesen und dein angenehmer Hauch ruht nun in den schweigenden Gefilden der Nacht*[30]). In diesen feinfühligen Versen ist das Wesen und der Gesang des Vogels von seite seiner Anmut aufgefasst. Der Vogel ist der Liebling der Charitinnen, nicht der Musen, wie an anderen Stellen, an denen der Vogelgesang als Kunstmusik bezeichnet ist. Neben seinem angenehmen Gesange, der einzig in seiner Art durch das zarte Wort *Hauch* ausgedrückt ist[31]), wird auch sein anmutiges Wesen von seinem früheren Besitzer schwer vermisst. Wie sehr den Griechen die mythische Naturanschauung in Fleisch und Blut übergegangen war, lehrt uns der Vergleich mit dem Eisvogel. Der geschätzte Gesang des Olivensängers konnte nicht höher gepriesen, nicht besser charakterisiert werden, als wenn er dem my-

thischen, nur in der poetischen Vorstellung existierenden Gesange des Eisvogels gleichgestellt wurde. So bildet das ganze Gedichtchen ein eigenartiges Beispiel echten, warmen Naturgefühls und am Überlieferten klebender formeller Gebundenheit.

Von verwandter Bedeutung mit ἡδύς ist μαλθακός (weich, zart), womit bei Aristoph. Av. 233 die Stimme der Samenpicker, also der körnerfressenden Singvögel (μαλθακὴν ἱέντα γῆρυν) bezeichnet wird.

Häufiger als alle die genannten Eigenschaften wird die Süssigkeit des Vogelgesanges hervorgehoben und zwar fast nie durch das zunächst liegende Wort γλυκύς oder γλυκερός, sondern durch einen poetischen, mit der Zeit formelhaft gewordenen Vergleich mit dem Honig. Dieser Vergleich ist um so leichter zu erklären, als der Honig bekanntlich der einzige Süssstoff der Alten war. Im 19. Homerischen Hymnus heisst es von einem Singvogel — jedenfalls ist die Nachtigall gemeint[32]) — dessen Lied mit dem Flötenspiele des Pan verglichen wird: *Er lässt im Blätterdickicht des blumenreichen Frühlings seinen honigstimmigen Gesang ertönen* (v. 18 ἵει μελίγηρυν ἀοιδήν). — Bacchylides nennt sich selbst am Schlusse des 3. Gedichtes *die honigzungige Nachtigall aus Keos* (μελιγλώσσου . . . Κηΐας ἀηδόνος). — Bei Euripides (frg. 775) lässt *der honigsüss rufende Schwan* seine Stimme erklingen (v. 32 μελιβόας κύκνος ἀχεῖ). — Ein hübscher Ausdruck findet sich bei Aristoph. Av. 223 f. Die Flötenspielerin, welche die Nachtigall darstellt, hat ihr Spiel soeben beendigt. Entzückt von seinem Wohllaute ruft Ratefreund aus: *O König Zeus, welch eine Stimme des Vögeleins! Wie hat sie den ganzen Buschwald mit Honig übergossen!*[33]) — In dem oben besprochenen 17. Ps. Theocritischen Epigramme wird der Nachtigall ein *honigstimmiges Organ* (τὰν μελίγαρυν ὄπα) zugeschrieben. Auch der in diesen Worten zu Tage tretende Pleonasmus kann uns nicht für das Gedicht einnehmen. — *Süsstönend* (μελίφρους) nennt den Schwan ein Epigramm des Lollius Bassus (Anth. Pal. V 124). — Μελίγηρυς ist in mehreren Gedichten der Anthologie zum stehenden Beiworte der Nachtigall geworden. Zunächst erwähne ich ein Epigramm des Philippus von Thessalonike (Anth. P. IX 88, v. 3), in dem eine Nachtigall ihr dem Arion ähnliches Schicksal erzählt. — Dieselbe Bezeichnung wird (Anth. P. VII 44) von dem Dichter Jon auf Euripides übertragen, der *die honigstimmige Nachtigall der Bühne* genannt wird. — Das Gleiche geschieht in einem inschriftlich überlieferten Epigramme (Kaibel 551 b v. 1) in Bezug auf eine verstorbene Sängerin, während die Gefeierte in demselben Gedichte (v. 6) zur Abwechslung *das süsse*

Nachtigällchen (τὴν γλυκερὴν ἀηδονίδα) genannt wird. — Endlich ist noch das Adjektiv μελίθρεπτος (mit Honig ernährt) zu nennen, das in einem hübschen Epigramme von Euenus (?) (Anth. P. IX 122) der Schwalbe beigelegt wird. Diese wird aufgefordert, eine gefangene Baumgrille freizugeben, weil es sich nicht zieme, dass ein Sänger durch den andern zu grunde gehe. Dieser niedliche, echt alexandrinische Gedanke ist hübsch pointiert ausgedrückt. Im ersten Verse wird die Schwalbe angesprochen: *Attische Jungfrau, mit Honig ernährt!* (Ἀτθὶ κόρα μελίθρεπτε). Die Erklärung dieses Beiwortes wird nicht schwer fallen. Es kann sich nur auf den Gesang der Schwalbe beziehen, da sie ja gerade in ihrer Eigenschaft als Sängerin aufgefordert wird, eine andere Sängerin, die Grille, zu schonen. Der Dichter schmeichelt ihr also und nennt sie *mit Honig ernährt,* wobei er wohl an die Zeit vor ihrer Verwandlung denkt, als sie noch attische Jungfrau war, wie aus der Wortstellung des 1. Verses deutlich hervorgeht. Es ist aber dieser Ausdruck nichts anderes als eine Umschreibung für ihre honigsüsse Stimme.[34]).

Doch nicht alle Vögel singen gleich schön, gleich süss. Auch den Griechen ist es aufgefallen, dass sich unter den Vögeln hinsichtlich des Klanges ihrer Stimmen einerseits die grössten Extreme befinden, andererseits auch unter den wohllautenden Sängern in der Abstufung des Gesangswertes weite Abstände vorhanden sind. Denken wir uns das Geschrei der Eule im Gegensatze zum Liede der Nachtigall, das Gekrächz eines Dohlenschwarmes im Gegensatze zum Gesange des Schwanes, so sind dies zwei der griechischen Dichtersprache entnommene Beispiele für die erstere Behauptung, stellen wir den bescheidenen, klangarmen Gesang der Haubenlerche neben das nach der Vorstellung der Alten stolze, volltönende Lied des Schwanes, so haben wir eine den Griechen geläufige Gegenüberstellung, die den zweiten Teil unseres Satzes veranschaulicht.

Zwei wegen ihres Gesanges besonders berühmte Vögel werden geradezu als die besten Sänger unter allem gefiederten Volke bezeichnet — Nachtigall und Schwan. Bei Euripides (Hel. 1109 f.) wird die Nachtigall angerufen als *der sangesreichste Vogel* (σὲ τὰν ἀοιδοτάταν ὄρνιθα). — Ähnlich heisst bei Theocrit XII 7 die *hellstimmige* (λιγύφωνος) Nachtigall *der sangesreichste unter allen Vögeln* (συμπάντων . . . ἀοιδοτάτη πετεηνῶν). — Denselben Ehrentitel (ἀοιδότατοι πετεηνῶν) tragen bei Callimachus (Hymn. IV 252) die Schwäne. — *Das am schönsten singende Geschöpf* (εὐμελέστατον ζῷον) heisst der Schwan in der Fabel 216.

Den Gegensatz zwischen hässlich schreienden und angenehm singenden Vögeln verwendet Theocrit in der 1. Idylle: *Jetzt, da Daphnis gestorben ist, mag sich alles ins Gegenteil verkehren! Die Fichte mag Birnen tragen, die Hunde mag der Hirsch zerreissen, und ebenso schön mögen die Eulen singen wie die Nachtigallen* (v. 136 κἠξ ὀρθῶν τοὶ σκῶπες ἀηδόσι γαρύσαιντο)![35]) — Der Dichter Antipater aus Sidon preist in einem Epigramme (Anth. P. VII 713) die Dichterin Erinna, die durch ihr kurzes Gedicht *Die Spindel* berühmter geworden sei als die neueren Dichter durch ihre unzähligen, wortreichen Gedichte: *Besser ist des Schwanes kurzer Ruf als der Dohlen Gekrächz, ausgebreitet in den Wolken des Frühlings.*[36]) Ein genaues Abbild dieser Stelle findet sich bei Lucretius (IV 182 f), der nur Kraniche statt der Dohlen einführt. Wie verhält es sich nun hier mit der Abhängigkeit? Die Anthologie des Meleager wurde um das Jahr 80 v. Chr. abgeschlossen; die Abfassung von Lucretius' Lehrgedicht fällt also um einige Dezennien später. Schon deshalb ist die Stelle des Antipater für die ursprüngliche zu halten. Dazu kommt aber noch ein innerer Grund. Das Epigramm scheint auf der richtigen Beobachtung zu beruhen, dass die Dohlen (wie auch andere Rabenvögel) im ersten Frühjahre vor der Paarung in lockeren, grossen Scharen hoch in den Lüften lebhafte Flugspiele ausführen und dabei noch viel stärker und mannigfaltiger schreien als sonst.[37]) Dieses Geschrei ist dann wirklich *in den Wolken ausgebreitet.* Viel weniger richtig ist der Ausdruck von den Kranichen, die im Frühjahre eilig in einer Richtung nach Norden ziehen und dabei ihren Ruf hören lassen. Man kann also nicht sagen, dass Lucretius die ihm vorliegende Stelle des Antipater durch seine Veränderung verbessert hat. Der Ausdruck μικρὸς θρόος,[38]) durch den letzterer den Schwanengesang bezeichnet, ist, naturhistorisch betrachtet, sehr angemessen und scheint auf richtiger Kenntnis des Sachverhaltes zu beruhen; es sind in der That kurze, wohlklingende Töne, die der Schwan hören lässt.[39])

Die Gegenüberstellung von Haubenlerche und Schwan treffen wir in der griechischen Dichtung, soweit meine Lektüre reicht, dreimal und zwar in Epigrammen der Anthologie. Das älteste darunter ist ein Gedicht des Dioskorides (Anth. P. XI 195). Ein Mime beklagt sich darin, dass er von dem für die höhere Kunst verständnislosen Publikum ausgelacht worden sei. Er schliesst mit den Worten: *Wenn jemand von Musik nichts versteht, so mag er glauben, die Haubenlerche singe schöner als der Schwan* (v. 5 f. . . . ἐν γὰρ ἀμούσοις / καὶ κόρυδος κύκνου φθέγξετ' ἀοιδότερον). Diese Wendung wird in der Ausgabe von Dübner als sprichwörtlich bezeichnet.

Ob dies indes schon für die Zeit des Dioskorides zutrifft, scheint fraglich. Ebenso gut kann es sein, dass ihr wiederholter Gebrauch auf dieses Epigramm zurückgeht. — Ganz formelhaft ist die Gegenüberstellung beider Vögel in einem Epigramme des Antiphilus (Anth. P. V 306). Der verliebte Dichter möchte ein Vogel sein, wie Zeus, der sich aus Liebe zur Leda in einen Schwan verwandelte. Er wäre jedoch im Gegensatze zu der Erhabenheit des Gottes mit der Gestalt einer Haubenlerche zufrieden (v. 4 . . . εἰ γὰρ Ζεὺς κύκνος, ἐγὼ κόρυδος). Man sieht auf den ersten Blick, dass hier viel mehr der Abstand zwischen gross und klein für die dichterische Vorstellung massgebend ist, als derjenige zwischen einem guten und einem weniger guten Sänger. Denn was hat die Verwandlung des Zeus in einen Schwan mit dem Gesange dieses Vogels zu thun? Der Dichter gebraucht also ohne feineres Verständnis die formelhafte Gegenüberstellung beider Vögel, die sich ja ursprünglich nur auf ihren Gesang bezieht, um den Abstand von gross und klein zu charakterisieren. — Ein untergeordnetes Machwerk ist endlich das Epigramm eines ungenannten Autors (Anth. P. IX 380). Es ist zum Preise eines gewissen Palladius bestimmt und ein Beweis grosser, aber, wie die Ausdrucksweise zeigt, jedenfalls berechtigter Bescheidenheit: *Wenn dem Schwan die Haubenlerche an Gesang gleichkommt, wenn Eulen es wagen dürfen, mit Nachtigallen zu wetteifern, wenn der Kuckuck behaupten kann, hellstimmiger zu sein als die Baumgrille (!), so kann auch ich Gleiches leisten wie Palladius.*[40]) Da aber — so dürfen wir den Sinn ergänzen — dies alles nicht der Fall ist, so steht auch der Verfasser weit hinter Palladius zurück, oder — positiv ausgedrückt — Palladius ist ein unerreichbarer Meister. Die beiden ersten Verse beruhen auf früheren Vorbildern (zu v. 1 vgl. das Epigramm des Dioskorides, zu v. 2 Theocrit I, 136), der dritte scheint selbständig, ist aber auch darnach ausgefallen.

In den bisher angeführten Beispielen tritt die Freude der alten Griechen am Vogelgesange an den beigegebenen schmeichelhaften Attributen zu Tage; aber auch direkt ist es an mehreren Stellen ausgesprochen, wie der Mensch an diesen Tönen Gefallen findet, wie sie sein Gemüt erfreuen und heilen. Wenn diese Aussprüche im Verhältnis selten sind und sämtlich aus späterer Zeit stammen, so liegt der Grund in der bekannten Zurückhaltung der Alten in der Schilderung ihrer subjektiven Seelenzustände, die sich nur in den äussersten Spitzen mit der modernen Sentimentalität berührt. — Es kommen hier zunächst einige Fabeln in Betracht. In der Fabel 102 bitten die Vögel und Grillen den Landmann, einen Baum

zu schonen, damit sie darauf singen und ihn so erfreuen können. — Fabel 215 erzählt uns von einem reichen Manne, der eine Gans und einen Schwan hält, den letzteren seines Gesanges wegen, d. h. um sich an seinem Gesange zu erfreuen, erstere aber um ihres Fleisches willen. Die Zusammenstellung beider Vögel hat einen sophistisch-rhetorischen und widernatürlichen Charakter; letzteren deshalb, weil man einen Schwan nach den Ansichten, welche die Alten über seinen Gesang hegten, gar nicht zu dem genannten Zwecke halten konnte — sang er ja doch nur in der Einsamkeit und vor seinem Tode. — Verwandt ist Fabel 216: Jemand kauft (zu seinem Vergnügen) einen Schwan, weil er am schönsten unter allen Wesen singt. Dieser lässt aber seinen Gesang erst hören, als er sterben soll. — Babrius (Fab. 124) erzählt, dass ein Vogelfänger als Lockvogel ein gezähmtes Rebhuhn hielt, das ihn durch seinen melodischen Gesang — zu viel Ehre für den genannten Vogel! — einschläferte (v. 10 τίνος μελῳδοῦ πρὸς τὸν ἦχον ὑπνώσεις;). — Dazu kommen drei Epigramme. Arabius Schol. (Anth. P. IX 667) schildert die Reize eines Parkes vor der Stadt. Es gibt dort auch Vögel, welche durch ihren Gesang das Gemüt der Lustwandelnden beruhigen (v. 5 f. . . . ἢ ὀρνίθων τις ἀ-είδων / . . . παρηγορέει). Ohne Zweifel drückt der Dichter, wenn auch etwas knapp, den uns so geläufigen Gedanken aus, dass Waldesgrün und Vogelgesang eine beruhigende Wirkung auf die erregten Nerven des Kulturmenschen, vor allem des Grossstädters hervorbringen. — Besonders schön und innig gedacht, wenn auch mangelhaft ausgedrückt, erscheint das Verhältnis des Menschen zum Vogelgesange in der schon einmal berührten Grabschrift des Patron (Kaibel 546 b). Der Tote will, dass sein Grab von Nachtigallen- und Schwalbengesängen sowie von der Musik der Grillen und Heuschrecken umgeben sei, damit er auch im Tode einen ergötzlichen Platz habe (v. 10 ὄφρα καὶ εἰν Ἀΐδᾳ τερπνὸν ἔχοιμι τόπον.) Diese Grabschrift ist übrigens nichts anderes, als die Erläuterung zu den Malereien an den Wänden des Grabmals, die Kaibel mit den bekannten Malereien der villa (Liviana) ad gallinas vergleicht. Diese Malereien zeugen ebenso wie das Epigramm von der Freude des toten Arztes an der Vogelwelt und am Vogelgesange. — Endlich gehört hierher ein Epigramm aus später Zeit (Anth. Gr. App. III 225), das eine an sich richtige Idee recht ungeschickt ausdrückt. Sein Inhalt ist folgender: Die natürlichen Gesänge der Baumgrille und der Vögel (Nachtigall, Schwalbe und Schwan) bereiten den Menschen nur geringe Freude im Vergleiche mit den honigsüssen Vorträgen des Rhetors Philostratus aus Lemnos.[41]) Der Sinn des Gedichtes

ist durch die ungeschickte Darstellung verdunkelt. Der Verfasser will nicht in Abrede stellen, dass der natürliche Vogelgesang die Menschen erfreut, sondern er will nur den Genuss, der aus dem Anhören der kunstvollen Vorträge des berühmten Rhetors erwächst, im Vergleiche zu dieser Freude als viel grösser und bedeutender hinstellen. Dem Kunstgenusse wird also vor dem Naturgenusse der höhere Rang zuerkannt.

So gross indes auch die Vorliebe, ja man kann sagen die Begeisterung der Alten für den Vogelgesang war — wenn wir nach der wünschenswerten Grundlage derselben, einer richtigen naturhistorischen Erkenntnis, forschen, so werden wir finden, dass die Alten dieses Naturwunder, abgesehen von der Nachtigall, mehr im ganzen betrachtet haben, ohne die feineren Einzelheiten zu berücksichtigen. Eine Eigentümlichkeit mancher Singvogelarten ist z. B. die von ihnen gepflegte Nachahmung fremder Vogelgesänge und ihre Vermischung mit dem eigenen Liede zu einer Art von Potpourri. Unser deutsches Volk, dem diese Erscheinung schon früh aufgefallen sein muss, belegt diese Vögel mit dem Namen Spottvögel oder Spötter, wobei spotten so viel ist wie nachahmen. Bei den Griechen suchen wir vergeblich nach einer Andeutung über diesen Punkt, einen einzigen Vogel ausgenommen, der nur im weiteren Sinne zu den Sängern gehört, den Häher. In der That gefällt sich dieser mutwillige Vogel öfters in den merkwürdigsten Nachahmungen, die man seiner rauhen Kehle gar nicht zutrauen sollte. Ganz besonders imitiert er die Rufe grösserer Vögel, und in der Gefangenschaft erweitert sich diese Nachahmungsfähigkeit noch bedeutend, sodass er alle ihn umgebenden Laute und Geräusche in den Bereich derselben zieht. Recht schön, wenn auch etwas übertrieben, ist die Stimme dieses Vogels geschildert in einem Epigramme des Archias (Anth. P. VII 191). Es ist die Grabschrift des besungenen Vogels, wobei nur nicht ganz klar ist, ob wir denselben in freiem oder domestiziertem Zustande zu denken haben. Das Gedicht lautet in Übersetzung, die der schwierigen Diktion des Originals leider nicht getreu zu folgen vermag: *Ich, der Häher, der früher oft mit antwortender Stimme den Hirten, Holzhauern und Fischern zugerufen, oft auch eine tonreiche Melodie, wie ein Echo, mit rauher Kehle ihnen spottend entgegengesungen hat, bin jetzt sprach- und tonlos in die Erde gesunken und liege dort, verzichtend auf den Eifer der Nachahmung.*[42]) — Schön ist in diesem Gedichte der Gegensatz zwischen dem Schweigen des Todes und der mutwilligen Geschwätzigkeit des Lebens hervorgehoben. Hübsch ist auch der tonreiche, aber doch nicht klangschöne Gesang des Hähers und sein Nachahmungstalent, mit dem er die

Pfiffe der ländlichen Arbeiter wiedergibt, geschildert. — Die zweite Stelle, ein Epigramm des Apollonides (Anth. P. IX 280), ist zum Teil schon oben besprochen. Im 5. Verse erhalten die Häher das Attribut: μιμηλὸν βιότου πτερόν. Dieser etwas unbestimmt gehaltene Ausdruck kann nur den Sinn haben, dass der genannte Vogel alle möglichen Geräusche, die im täglichen Leben ihm zu Ohren kommen, nachzuahmen pflegt.

Die Eigenschaft des Vogelgesanges als angenehmer Naturlaut wird von den Dichtern einigemale in kühner Weise auf Geräusche, die dem Ohre des Menschen unter Umständen angenehm klingen, oder auf Töne von Insekten übertragen. Ein Epigramm des Antipater aus Sidon (Anth. P. VI 160) ist als Weihinschrift gedacht für die verschiedenen Werkzeuge der Webekunst, die von einer arbeitsamen Frau der Göttin Athene dargebracht werden. Hier wird das Webeschiffchen (κερκίς) *der Eisvogel der Webestühle der Pallas* (ἱστῶν Παλλάδος ἀλκυόνα) genannt und von ihm gesagt, dass es in der Frühe zugleich mit der Stimme der Schwalben zu singen beginne. Es wird also dem Webeschiffchen eine Art Gesang beigelegt und dieser mit dem des Eisvogels verglichen.[43]) — Eine ganz ähnliche Anschauung offenbart ein Epigramm des nämlichen Antipater (Anth. P. VI 174). Hier weihen drei Weberinnen der Pallas die Werkzeuge ihres kunstreichen Handwerks. Im 5. Verse wird wiederum das Webeschiffchen genannt mit dem Attribute *die Nachtigall bei der Webearbeit* (ἀηδόνα τὰν ἐν ἐρίθοις). — Verwandt ist ein Epigramm des Philippus (Anth. P. VI. 247, v. 1 Κερκίδας ὀρθροκάλοισι χελιδόσιν εἰκελοφώνους); doch wird dieses erst im nächsten Abschnitte zu besprechen sein, da der Schwalbengesang hier als Sprache erscheint. Gewiss sind diese Ausdrücke, den letzten vielleicht ausgenommen, übertrieben, weil das Geräusch des Webeschiffchens jedes Wohllautes bar ist; aber man muss die Situation bedenken, in der dieser Gegenstand so schmeichelhafte Vergleiche findet. Kunstfertige, meist wohl schon betagte Arbeiterinnen weihen die Werkzeuge ihres Fleisses der Göttin zum Danke dafür, dass sie durch diese Hilfsmittel in den Stand gesetzt wurden, sich zureichenden Lebensunterhalt auf ehrliche Weise zu erwerben. Ungern nehmen die Spenderinnen Abschied von ihrem lieben Geräte. Es kommt ihnen in diesem Augenblicke alles daran so schön und einnehmend vor, dass sie sogar dem Geräusche des Webeschiffchens einen angenehmen Laut abzulauschen vermögen. Gewiss ein schöner Zug des griechischen Geisteslebens, der weit absticht von dem modernen Pessimismus, der zu gerne über die vergangenen

Tage mühevoller Arbeit in entstellende Klagen ausbricht, statt sie durch den Glanz der Erinnerung zu verschönern! —

Auch Insekten erhalten eine ähnliche auszeichnende Benennung. Der Heuschrecke widerfährt in einem Epigramme der Anyte (oder des Leonidas) (Anth. P. VII 190) die Ehre, *Nachtigall des Feldes* genannt zu werden (v. 1 Ἀκρίδι, τᾷ κατ' ἄρουραν ἀηδόνι, . . .). — In ähnlicher Weise heisst in dem Epigramme eines unbekannten Autors (Anth. P. IX 373) die Grille *die Nachtigall der Nymphen am Wege* (v. 3 τὴν Νυμφῶν παροδῖτιν ἀηδόνα). Wir würden dem feinen Geschmacke der griechischen Dichter Gewalt anthun, wollten wir annehmen, sie hätten allen Ernstes die Heuschrecke oder Grille der Nachtigall gleichgesetzt. Auch hier kommt es wieder auf die Bestimmung des Gedichtes an. Das erstere von beiden Epigrammen ist eine Grabschrift, die ein Mädchen thränenden Auges ihrem Lieblingsspielzeug, einer Heuschrecke und einer Grille, weiht. Der übertreibende Ausdruck erklärt sich also hier überaus einfach aus der Zärtlichkeit des Tones, den das ganze Gedicht atmet. Das 2. Epigramm ist so angelegt, dass eine Grille die Hirten, welche sie (wie es scheint, zur Speise) fangen möchten, um Schonung für sich anfleht und sie zum Ersatze auf die vielen Drosseln, Amseln und Stare hinweist, welche die Früchte des ländlichen Fleisses zerstören, während sie selbst ganz unschädlich sei. Um sich den Hirten als Sängerin zu empfehlen, nennt sie sich selbst *die Nachtigall am Wege* mit absichtlich übertreibendem Ausdrucke. Ausserdem beweist der Zusatz παροδῖτιν, dass die Grille sich nicht einbildet, die Nachtigall überall ersetzen zu können, wie auch im ersteren Epigramme die Heuschrecke nicht schlechthin als Nachtigall bezeichnet wird; die Geltung dieses Ehrennamens wird vielmehr ausdrücklich beschränkt auf die Umgebung der Strassen und auf das freie Feld, wo es nur wenige oder gar keine Singvögel gibt, wo es also keine Kunst ist, die Nachtigall zu spielen.

So weit sind wir der Auffassung des Vogelgesanges als angenehmer Naturlaut gefolgt. Es erübrigt nun noch, drei Stellen zu besprechen, in denen derselbe als unangenehmer Laut erscheint. Hierher gehört vor allem das 36. Frg. des Stesichorus: *Wenn zur Frühlingszeit die Schwalbe lärmt* (Ὅταν ἦρος ὥρᾳ κελαδῇ χελιδών), wobei hervorzuheben ist, dass κελαδέω ohne weiteren Zusatz für den Schwalbengesang gewiss kein Kompliment bedeutet, wenn der tadelnde Ausdruck auch durch die Erwähnung der Frühlingszeit etwas gemildert wird.[44]) — Dagegen bei Aristoph. Ran. 682, wo in Bezug auf das Schwalbenlied nach Meinekes Konjektur für das überlieferte πέταλον

jedenfalls κέλαδον zu lesen ist, erhält das Wort durch das Attribut βάρβαρον eine noch schärfere, missgünstigere Färbung als bei Stesichorus, wo m. E. einfach ein Mangel an Wohlklang angedeutet wird. An der genannten Stelle des Aristophanes wird überhaupt schweres Geschütz gegen den Gesang der Schwalbe aufgefahren. Der Dichter sagt nämlich von dem Volksführer Kleophon (v. 678 ff.): *Auf seinen geschwätzigen Lippen lärmt schrecklich eine thrakische Schwalbe, die barbarisches Geräusch hervorbringt.*[45]) Durch den letzteren Ausdruck wird der Schwalbengesang zugleich mit der misstönenden, weil konsonantenreichen thrakischen Barbarensprache verglichen, während der erstere (ἐπιβρέμεται) den Klang des Schwalbenliedes an und für sich betrifft und ihn als rauhen und aufdringlichen Laut kennzeichnet. So ungünstig nun diese Stelle für das Schwalbenlied zu sein scheint, so viel verliert sie an Schärfe, wenn wir sie auf ihren Zweck untersuchen. Sie soll nämlich den verhassten Demagogen an seinem schwächsten Punkte, seiner thrakischen Abstammung, treffen, über die wir in den Scholien unterrichtet werden. Um diese anzudeuten, wird die Schwalbe herangezogen, die nach dem Mythus ebenfalls aus Thracien stammt und barbarisch (d. h. unverständlich) singt bzw. spricht, ein Umstand, der dazu ausgenützt wird, die Aussprache des angefeindeten Volksredners lächerlich zu machen. Bei dieser Tendenz der Stelle konnte der Schwalbengesang vom Dichter natürlich nicht als ein angenehmer Laut bezeichnet werden. — Sehr aufgebracht über die Singvögel, insbesondere die Nachtigallen, zeigt sich der unbekannte Verfasser (nach Hecker wäre es Meleager) eines Epigrammes (Anth. P. XII 136), weil diese ihn durch ihren lauten Gesang am frühen Morgen in seinen verliebten Träumen stören. *Zwitschernde Vögel, was schreit ihr?* (v. 1 Ὄρνιθες ψιθυροι, τί κεκράγατε;) ruft er zornig aus. Diese Vögel werden gleich darauf näher präcisiert als *Nachtigallen, die unter dem Blätterdache sitzen* (v. 3 ἑζόμεναι πετάλοισιν ἀηδόνες). Durch letzteren Zusatz werden wir an Homer, Od. XIX 520 erinnert, und auch die folgenden mythologischen Beigaben, durch welche der Vorwurf weibischer Geschwätzigkeit motiviert wird, stehen zu diesem Vorbilde in Beziehung. Aus ihnen erkennen wir zugleich, dass der Dichter wirklich keinen anderen Singvogel als die Nachtigall gemeint hat, dass also ἀηδών hier nicht etwa in einem weiteren Sinne zu fassen ist. Gewiss ist die Grobheit dieses Epigrammes auf den ersten Blick etwas befremdlich; aber auch hier wird der sprachliche Ausdruck durch den zu grunde liegenden Gedanken hinreichend erklärt. Die Situation — der in süssen Liebesträumen tief in den Morgen

hinein schlafende Dichter, gestört durch die in aller Frühe wach und laut gewordenen Vögel — ist ganz im Geschmacke der späteren alexandrinischen Zeit, ein spielend erfundener Gegensatz von anakreontischem Charakter, der zur weiterer Ausmalung und öfterer Variation einlud, wobei sich die Gefahr der Übertreibung von selbst ergab. In der That ist derselbe Grundgedanke in der griechischen Anthologie mehrfach in verschiedener Weise bearbeitet worden. Im 9. Anakreontischen Gedichte sowie in einem davon abhängigen Epigramme des Agathias (Anth. P. V 236) trifft der nämliche Vorwurf die Schwalben, und in einem unbezweifelten Gedichte des Meleager (Anth. P. XII 137) wird dem Hahn wegen des gleichen Vergehens von seinem erzürnten Herrn gar der Tod angedroht, ein Motiv, das von Antipater aus Thessalonike (Anth. P. V 2) in freier Weise bearbeitet, in späterer Zeit jedoch von Marcus Argent. (Anth. P. IX 286) ziemlich genau nach dem ersten Originale wiederholt wurde. Wir werden es demnach nicht gerade als geschmackvoll bezeichnen, dass der Verfasser des in Rede stehenden Epigramms die Nachtigall zum Zielpunkte seiner Vorwürfe gemacht hat; aber begreiflich werden wir es finden, dass bei weiterer Variierung des gefälligen Grundgedankens nach dem am besten passenden und daher wohl ursprünglich dazu gehörigen Hahn sowie der Schwalbe, die wegen ihrer sprichwörtlichen Geschwätzigkeit und ihres frühen, das Haus erfüllenden Lärmes sich fast ebenso gut in die bezeichnete Situation schickt, auch in dritter Reihe die Nachtigall hergenommen wurde, die durch ihren anhaltenden nächtlichen Gesang sich von selbst der bezeichneten Kritik darbot. Freilich fehlt hier die nahe Verbindung zwischen dem Zimmer des Schläfers und den störenden Vögeln; denn der Hahn schreit im Hofe, die Schwalbe singt im Hausflur, die Nachtigall aber schlägt im stillen Hain oder höchstens in grösseren Anlagen, also wohl niemals so nahe am Hause oder so dicht vor dem Fenster, dass ihr Gesang den Schläfer wirklich stört. Es besteht also hier zwischen dem Gedanken und der Form ein kleiner Widerspruch, der verrät, dass beide nicht so innig verwachsen sind, wie es bei der ersten Erfindung zu sein pflegt. Ich erachte demnach dieses Epigramm nicht für ein Erzeugnis des Meleager, der mit dem Gedichte auf den Hahn, wenn ich recht sehe, an der Spitze der Reihe steht — es müsste denn sein, dass dieser Dichter das gleiche Motiv zweimal und das zweite Mal in verschlechterter Weise bearbeitet hat —, sondern für eine weniger gelungene, einem anderen Autor zugehörige Variante des beliebten Stoffes, die erst nach dem 9. Anakreontischen Gedichte, wo Inhalt und

Form sich noch decken, einzureihen ist. Ausserdem fehlt es diesem Epigramme in auffälliger Weise an der zarten Sinnigkeit, die der weitaus überwiegenden Mehrzahl der griechischen Dichterstellen über die Nachtigall eigen ist. Freilich liegt der Grund hievon hauptsächlich in der mythologischen Beziehung zu der Pointe des Gedichtes, deren genauere Erörterung im Rahmen dieser Abhandlung nicht möglich ist.

Damit haben wir die sprachlichen Ausdrucksmittel gruppiert und beleuchtet, vermittels deren die griechischen Dichter den Vogelgesang als einen Naturlaut und zwar vorzugsweise als einen solchen von angenehmem Klange gekennzeichnet haben. Doch würde unsere diesbezügliche Untersuchung unvollständig bleiben, wollten wir nicht zum Schlusse dieses Kapitels noch einige Stellen aus den *Vögeln* des Aristophanes betrachten, in denen dieser Dichter den interessanten Versuch machte, den Vogelgesang durch Buchstaben und Silben nachzuahmen, doch so, dass diese sprachlichen Elemente im allgemeinen nicht die Gestalt menschlicher Worte annehmen, sondern nur den Zweck haben, ein anschauliches Lautbild des Vogelgesanges zu geben. Dieser merkwürdige Versuch geht Hand in Hand mit dem anderen, das Lied der Nachtigall durch ein Musikinstrument, die Flöte, wiederzugeben, wovon im 3. Kapitel genauer die Rede sein soll.

Die Situation ist bei der ersten Stelle (v. 227 — 267) folgende: Der Wiedehopf will eine Versammlung der Vögel veranstalten, um über Ratefreunds Vorschlag — Gründung einer Vogelstadt zwischen Himmel und Erde — Beschluss zu fassen. Zu diesem Zwecke weckt er seine Gattin, die Nachtigall, um mit ihr gemeinsam die Vögel zusammenzurufen. Zuerst wird nun der Nachtigallengesang durch den Vortrag einer vorerst noch verborgenen Flötenspielerin nachgeahmt und erregt das grösste Wohlgefallen des Atheners. Darauf erhebt der Wiedehopf seine Stimme zum Gesang, um seinerseits die Vögel herbeizulocken. Dieses Lied ist ein Gemisch von Vogel- und Menschensprache. Die Zeilen, welche aus Vogeltönen bestehen, sollen die Genossen aufmerksam machen und anlocken; die dazwischen befindlichen menschlichen Worte sollen die Aufforderung an die einzelnen Ordnungen des Vogelreiches spezialisieren und ihnen den Zweck der Zusammenkunft erklären. Die Vögel können diese Mitteilungen ihres Oberhauptes um so leichter verstehen, als ja der Wiedehopf sie in der griechischen Sprache unterrichtet hat (v. 199 f.). Der ganze Abschnitt wird vom Wiedehopf selbst (v. 241) als *Gesang* bezeichnet; betreffs der Vogellaute geben die Scholien zu v. 227 und 237 noch die eigene Anweisung, dass sie mit scharfer Stimme (ὀξυτόνως τῇ

φωνῇ) vorgetragen werden müssen, um das Organ der Vögel nachzuahmen. Der Wiedehopf schmettert also diese Zeilen förmlich heraus und erzielt so am besten seinen Zweck, alle in der Nähe befindlichen Vögel aufmerksam zu machen. Doch citieren wir nun die betreffenden Verse!

V. 227 ἐποποποποποποποποποῖ — Zu grunde liegt der Ruf des Wiedehopfs, der ihm zugleich den Namen gegeben hat.

v. 228 ἰὼ ἰώ, ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ — Fast unmerklich gehen die Vogellaute in die menschliche Sprache über: ἴτω τις ὧδε. . . .

v. 237 τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιό.

v. 243 τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ.

v. 249 ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς — Der Name dieses Vogels, den Thompson mit dem südeuropäischen Frankolin (Perdix francolinus L.) identifiziert, ist onomatopoetisch gebildet; daher wirkt die Wiederholung desselben geradeso als Lockruf eines Vogels wie v. 227.

v. 259 δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο -- Hier hat der Dichter sein Prinzip verlassen und durch Wiederholung eines bedeutsamen Wortes denselben Eindruck erzielt wie bisher durch bedeutungslose Lautkombinationen.

v. 260 τοροτοροτοροτοροτίξ.

v. 261 κικκαβαῦ κικκαβαῦ — Nach den Scholien der Schrei des Käuzchens, das darnach auch κικκάβη hiess.

v. 262 τοροτοροτοροτοροτοροτολιλιλίξ.

v. 267 τοροτίξ τοροτίξ.

Der letztere Vers steht isoliert, da zwischen hinein die ungeduldigen Athener ihrer Verwunderung Ausdruck gegeben haben, dass die Vögel trotz aller Bemühungen des Wiedehopfs noch immer nicht erscheinen wollen. Darauf lockt der Wiedehopf noch einmal,[46]) aber nicht mehr lange; denn schon stolziert der erste Vogel auf die Bühne.

Der scheinbar so einfache Thatbestand der ganzen Stelle bietet bei eingehender Betrachtung zu manchen Bedenken Anlass. Es ist nämlich ganz merkwürdig und springt dem Sachkundigen auf den ersten Blick in die Augen, dass die Zeilen 228, 237, 243, 260, 262 sowie 267 äusserst gelungene Nachbildungen von Gesangsteilen der Nachtigall sind, die den charakteristischen Rhythmus dieser Weisen ungemein treffend wiedergeben. Diese Erkenntnis hat zu einer begreiflichen Verwechslung Anlass gegeben. Während Bergk und Kock[47]) die ganze Stelle dem Wiedehopf allein belassen, hält sie Droysen[2] für ein Duett des Wiedehopfs und der Nachtigall, wobei er annimmt, dass die Nachtigall bzw. ihre Darstellerin die Nachahmungen des Vogelgesanges vortrage,[48]) während der

Wiedehopf den sprachlichen Text singe. Dabei wurde die vorausgehende Interscenarbemerkung (αὐλεῖ) übersehen oder vielmehr in ganz unklarer Weise auf die folgenden Vogelgesangszeilen bezogen. Dem stehen aber schon die oben angeführten Bemerkungen der Scholien über den Vortrag dieser Lautreihen entgegen, welche eine hohe, scharfe Stimme dafür verlangen. Die Flötenspielerin kann diese Forderung nicht erfüllen. Ihr Mund ist ja durch die Haltebänder der Flöte verschlossen, und sie ist in dieser Adjustierung unfähig, Silbenreihen wie die des Wiedehopfs deutlich zu artikulieren und laut singend vorzutragen. Sie kann eben nur Flöte blasen. Das hat sie aber schon vor dem Liede des Wiedehopfs gethan, und Ratefreunds entzückte Worte (v. 223 f) beweisen dies zur Genüge. Mögen also die bezeichneten 6 Verse auch Nachbildungen des Nachtigallenschlages sein, hier werden sie nicht von der Nachtigall sondern vom Wiedehopf gesungen, und Aristophanes hat jedenfalls auch gar nicht gewollt, dass sie ausschliesslich als Nachtigallenstrophen gedeutet werden. Hat er doch auch andere Vogelstimmen in das Lied des Wiedehopfs verflochten. Ganz besonders deutlich ergibt sich v. 227 als Weiterbildung des gewöhnlich nur zwei- bis dreisilbigen Rufes des Wiedehopfs, v. 249 als Ruf des Frankolins (= seinem Namen), endlich v. 261 als Ruf einer Eule. Dies alles sind nun freilich gar keine Vogelgesänge, sondern Vogelrufe; wir dürfen sie aber hier nicht ausser acht lassen. Bemerkenswert ist ausserdem, dass Ratefreund v. 266 seiner Ansicht Ausdruck gibt, der Wiedehopf habe den χαραδριός nachgeahmt. Aristophanes hat also auch den Ruf dieses Vogels hier wiedergegeben, wenn man die Stelle nicht in gezwungener Weise anders erklären will.[49]) Das Nähere ist freilich schwer festzustellen, um so mehr, als auch eine sichere Identification des χαραδριός nicht möglich ist. Man könnte höchstens annehmen, dass der Dichter, um nicht die Nachtigall, der er doch so viel abgelauscht hatte, als Vorbild seiner Lautreihen nennen zu müssen, was zu dem vorausgegangenen Flötenspiele derselben schlecht gepasst hätte, einfach einen anderen hellsingenden Vogel namhaft gemacht und so seine eigene Technik absichtlich verschleiert habe.

Durch alle diese Erörterungen ist aber noch nicht erklärt, warum Aristophanes überhaupt unmittelbar hintereinander auf doppelte Weise den Nachtigallenschlag nachgeahmt hat, das erstemal durch die Mittel der Musik, das zweitemal durch die Elemente der Sprache, und warum er das zweitemal sich nicht durchweg an andere Vorbilder gehalten hat. Die Antwort hierauf ist sehr einfach. Vor allem wird wohl der vorausgegangene Flötenvortrag keine wirkliche Nachbildung

des Nachtigallenschlages gewesen sein, sondern nur ein Tonstück von phantastischem Charakter. Zeigt ja doch die später folgende Scene des Auftretens der Nachtigall-Flötenspielerin, dass es dem Dichter, der komischen Wirkung zuliebe, bei dieser Figur am allerwenigsten auf den Eindruck der Naturwahrheit ankam. Je grösser der Kontrast zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, um so willkommener war dies dem Komiker, der die beabsichtigte Wirkung auf diese Weise am sichersten erreichte. Zum zweiten aber empfiehlt sich der Nachtigallenschlag, wenn es sich um die Nachahmung von Vogelgesängen handelt, durch seine eigenartigen Vorzüge, Deutlichkeit und Rhythmus, von vornherein am allermeisten als Vorbild, während die Weisen der übrigen Sänger viel schwieriger zu fassen und wiederzugeben sind. Aristophanes wollte also im Zuschauer nicht die Vorstellung wecken, als führe er ihm den Nachtigallenschlag unmittelbar nacheinander doppelt vor, sondern er wollte, nachdem im Flötenspiel ein musikalischer Ersatz dafür gegeben war, in den folgenden Zeilen eine Nachahmung verschiedenartiger helltönender Vogelstimmen geben, um der Aufforderung des Wiedehopfs mimische Lebhaftigkeit zu verleihen. Deshalb mischte er unter die Gesangszeilen, die er der Einfachheit halber von der Nachtigall entlehnt hatte, die Rufe des Wiedehopfs, des Frankolins und des Käuzchens und erzielte so vor seinen Zuhörern gewiss den Eindruck grösster Mannigfaltigkeit und Allgemeinheit. In der That stürmen die Vögel, sobald sie die Rufe ihres Königs vernommen, von allen Seiten auf die Bühne.

Zuletzt ist noch die Frage zu lösen, wie der Wiedehopf überhaupt dazukommt, als Sänger aufzutreten, da er doch nicht zu den Singvögeln gehört. Auch diese Eigentümlichkeit stimmt, so wenig naturgemäss sie erscheinen mag, mit dem Charakter der Komödie vollkommen überein. Der Darsteller des Wiedehopfs hat ein Lied ἀπὸ σκηνῆς zu singen; er wird also zum Sänger nach der hergebrachten Ordnung des Dramas. So ergibt sich ohne weitere Schwierigkeit, dass er — als König der Vögel auch ihrer Sprache und ihres Gesanges kundig — in seinen Gesang auch helle Vogellaute aufnimmt und sie mit forcierter Stimme gewissermassen als Kommandoworte herausschmettert. Es hiesse der Freiheit des Dichters die Flügel allzuknapp beschneiden, wollten wir hierin etwas nicht in der Ordnung finden.

Auch in die wunderschöne Ode der ersten Parabase, die der Vogelchor vorträgt, sind einige ganz ähnliche Nachbildungen von Vogelstimmen eingelegt, die mit dem Sinne des Textes gar nicht in Zusammenhang stehen und nach Rossbach-West-

phal (vgl. Kock z. d. St.) zur Steigerung der dem Hyporchem eigentümlichen μίμησις bestimmt sind. In trefflicher Weise entsprechen m. E. diese jauchzenden Rufe der ekstatischen Begeisterung des Vogelchors, der dabei unwillkürlich aus der angenommenen menschlichen Sprache öfters in seine natürlichen Laute zurückfällt. Doch wo ist das Vorbild derselben zu suchen? Die Verse 738 τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ, 741 τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ = 743 = 752 und 747 τοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ der Strophe sowie die gleichlautenden, entsprechenden Verse der Gegenstrophe (v. 770, 773 = 775 = 784 und 779)[50] zeigen uns das aus dem Liede des Wiedehopfs bekannte Klangbild in einer etwas veränderten, aber weniger abwechselnden Gestalt. Die Nachbildung ist auch hier sehr gelungen und zeugt wiederum von der trefflichen Naturbeobachtung des Dichters. Auch hier dient wiederum der schönste und sprechendste unter den Vogelgesängen, der Nachtigallenschlag, als Repräsentant aller übrigen. Auch hier wird er nicht von einer Nachtigall vorgetragen, sondern von ganz anderen, zum grossen Teile gar nicht sangeskundigen Vögeln, welche jedoch durch ihre Rolle als Choreuten ohne weitere Umstände zu Sängern gestempelt werden.[51])

II. Kapitel.

Der Vogelgesang als sprechender Empfindungslaut.

Aus dem wohlbestellten Gebiete sachlicher Naturbetrachtung treten wir jetzt mit einem Schritte in den Zaubergarten der Phantasie. Es genügte dem griechischen Volke ebensowenig wie irgend einem anderen begabten Menschenschlage, die Natur zu nehmen, wie sie ist; die Fülle ihrer Erscheinungen, die vom Auge des Menschen zunächst mit vorurteilsfreiem Staunen aufgefasst wird, erfährt im Kopfe und im Herzen des Beobachters eine merkwürdige Umwandlung. Der Mensch ist und bleibt eben für sich das Mass der Dinge. Er kann die Grenzen seiner Jndividualität nicht verlassen, und überall in der Natur glaubt er Teile seines eigenen Wesens wiederzufinden. Die Natur freut sich mit ihm, sie trauert mit ihm, die lebenden Naturwesen erscheinen ihm als das Abbild, oft auch als das Zerrbild seines eigenen Ichs, und aus ihren Lauten tönt ihm das Echo seiner Empfindungen entgegen. Mit einem Worte: Der Mensch beseelt die Natur; er verleiht ihren Geschöpfen ein Empfindungsleben, das seinem eigenen entspricht, und da bei ihm den klarsten, ja den einzigen klaren Ausdruck der Empfindung die Sprache bildet, so gibt er auch den Lauten der Tiere den Charakter der Sprache.

Wenn wir diesen Satz auf unsere Spezialfrage anwenden, so können wir im Anschlusse an das vorige Kapitel sagen: Der Vogel ist dem Griechen nicht nur ein schön und lieblich singender Bote des Frühlings, dessen von der Natur verliehene Weisen sein Herz erfreuen, er ist für ihn auch ein empfindendes Wesen, und der Ausdruck, die Sprache dieser Empfindung ist sein Gesang.[52]) Dieser erscheint also in der letzteren Auffassung nicht als ein unbewusst aus-

geübtes, von der Natur übertragenes Amt, sondern als eine bewusste, von subjektiver Empfindung getragene Handlung.

Hand in Hand mit der Vorstellung von einer Sprache der Tiere ging bei den Griechen (wie auch in den Sagen und Märchen vieler anderen Völker) die merkwürdige poetische Fiktion, dass die dem Menschen in vieler Hinsicht so ähnlichen Tiere, auch die Vögel, früher eben auch wirkliche Menschen gewesen seien und dann aus irgend einem verhängnisvollen Grunde ihre menschliche Gestalt verloren hätten. Dies ist die schon in der Einleitung gekennzeichnete Metamorphosenidee, die trotz aller logischen Schwierigkeiten, die sich ihrer konsequenten Durchführung im einzelnen entgegenstellten, sich über ein Jahrtausend lang in der griechischen Literatur jugendkräftig erhalten hat. Ging man nun aber von dieser Idee aus, so konnte sich als Grundcharakter der im Vogelgesange sich offenbarenden Sprache nur die Klage ergeben, die Klage über das widerfahrene Missgeschick, die Klage um die verlorene menschliche Gestalt, die Klage um verlorene teure Angehörige. Dadurch erhielt ein wichtiger und interessanter Teil der griechischen Anschauung vom Vogelgesange eine schwermütige Färbung, die uns fremdartig und widernatürlich erscheint, weil uns die zu Grunde liegende Verwandlungsidee so ferne liegt. Der Grieche aber, dem diese Vorstellung von Jugend auf durch die Sagenkunde in Fleisch und Blut übergegangen war, fand in der Klage der Vögel gar nichts Naturwidriges, und wenn er sie auch selbstverständlich besonders gerne zu Vergleichen mit traurigen Vorkommnissen im Menschenleben, also besonders für die Tragödie verwertet, so stört sie ihn doch keineswegs im Genusse behaglicher Stunden. Sie beruht eben auf seiner mythologischen Naturanschauung und kann daher weder ihm noch dem griechisch gebildeten Römer die Freude am Dasein beeinträchtigen.[53]) In der aufgeklärten alexandrinischen Zeit mag man freilich dies alles als dasjenige betrachtet haben, was es wirklich war, als Erdichtung; aber man fand gerade diese Erdichtung so hübsch, so anregend und fruchtbar, dass man sie als Kunstmittel ebenso zu schätzen fortfuhr, wie man sie früher naiven Sinnes als Wahrheit und Wirklichkeit hingenommen hatte. So kommt es, dass gerade in dieser und in der folgenden Epoche von griechischen und römischen Dichtern (Boeus, Nicander, Parthenius, Ovid u. a.) die Verwandlungssagen wegen des in ihnen liegenden poetischen Gehaltes besonders gerne und kunstreich in grösseren Werken bearbeitet wurden; so kommt es, dass auch in Gedichten kleineren und kleinsten Umfanges sich häufig Anspielungen auf diese Sagen finden, sodass also die Auffassung des Vogelgesanges als Klage alle

Literaturperioden, auch die spätesten, durchdringt. Die uns viel geläufigere Deutung desselben als Freudenlaut, als Jubellied tritt hinter ihr so sehr zurück, dass kaum einige Spuren davon nachweisbar sind.

Neben diesen hochpoetischen Auffassungen geht aber noch eine einfachere, nüchterne einher. Diese löst die Vogelsprache aus dem Zusammenhange mit der herzbewegenden, melodischen Klage und stellt sie in den Dienst des täglichen Verkehrs. Sie bezeichnet die Weise der Schwalbe, die gewissermassen im Sprechtone heruntergeleiert wird, als Umgangssprache und zwar als verschlechtertes, weil undeutliches, unverständliches Abbild der menschlichen Sprache. Nun war aber der Grieche ausserordentlich stolz auf seine schöne Muttersprache; mit Verachtung dagegen schaute er auf die scheinbar unartikulierten Laute der nichtgriechischen, barbarischen Völkerschaften herab. Was war also natürlicher, als dass er die Sprache der Vögel und diejenige der Barbaren mit einander verglich? Waren ihm ja doch beide in gleichem Masse unverständlich und unerforschbar, wenn nicht etwa in Ausnahmefällen göttliche Erleuchtung dem Vogelschauer übernatürlich gesteigerte Erkenntnis verlieh.

Mit dieser Deutung des Vogelgesanges als Umgangssprache, die dem Ohre des Menschen im allgemeinen unverständlich bleibt, ist eine andere Anschauung verwandt, die unser Interesse in hohem Grade in Anspruch nimmt. Der alltäglich bis zum Überdrusse gehörte unermüdliche Gesang der Schwalbe hat ihr, wie es scheint, den Stoff geliefert. Diese Anschauung deutet das Lied der Schwalbe, weiterhin aber auch die fleissigen Stimmübungen des Hähers und das unendlich oft wiederholte Gurren der Turteltaube als ein Geplauder, ja öfters sogar in missgünstiger Weise als ein lästiges Geschwätz. So wird das Lob, das Homer und Anakreon dem Schwalbengesange spenden, allmählich ins Gegenteil verkehrt. Doch würden wir fehlgehen, wollten wir daraus schliessen, dass die alten Griechen ihren traulichen Hausgenossen, den Schwalben, wirklich feind gewesen seien. Zwar wird von den Pythagoreern überliefert, es sei ein gegenseitiges Erkennungszeichen von ihnen gewesen, an ihren Häusern keine Schwalbe nisten zu lassen (Diog. Laert. VIII 17). Aber gerade diese Nachricht bezeugt, dass so ziemlich an jedem griechischen Hause, abgesehen von denen der Pythagoreer, Schwalben nisteten; und dass sie in der Regel gerne gesehen waren und gefahrlos nisten konnten, erfahren wir oft genug ausdrücklich.[54]) Dazu kommt, dass die Schwalbe mehrfach als Frühlingsbotin genannt wird und als solche hoch in Ehren stand. Wenn nun sonst keine Abneigung gegen den

Vogel bei den Griechen zu entdecken ist, wodurch erklärt sich dann die wenig günstige Stellung, welche so viele Dichter zum Gesange desselben einnehmen? Offenbar trägt auch hieran wieder die der Naturbetrachtung untergeschobene poetische Idee, der Mythus, die Schuld. Die attische Königstochter Philomela war nach der Sage von ihrem Schwager, dem König Tereus von Thracien, entehrt worden, und damit sie ihrer Schwester Prokne nichts verrate, hatte ihr der Unmensch nach der That die Zunge ausgeschnitten. Aber durch ein kunstreiches Gewebe brachte die Zungenlose das Verbrechen an den Tag. Im weiteren Verlaufe der Familientragödie erfolgte dann ihre Verwandlung in eine Schwalbe sowie diejenige ihrer Schwester in eine Nachtigall und ihres Schwagers in einen Wiedehopf. Was war da natürlicher, als dass man den beständigen Gesang der Schwalbe als das vergebliche Lallen der misshandelten Königstochter deutete, die umsonst ihr Leid zu offenbaren strebt? Allmählich verflachte sich diese Vorstellung zu dem einfachen Prädikate weibischer Geschwätzigkeit. Wie gut dieser ganze Sagenstoff sich für den Gebrauch der Komiker und Epigrammatiker eignete, werden wir aus den Belegstellen erkennen. — Ausserdem ist aber zu bedenken, dass die Bezeichnung *geschwätzig* (λάλος) verschiedene Schattierungen zulässt, während das synonyme κωτίλος immer den Begriff des Angenehmen miteinzuschliessen scheint. Ein so redseliges Volk wie die Griechen wusste eine gewisse Zungenfertigkeit zu schätzen, und namentlich an Frauen wird ihr süsses, unterhaltendes Geplauder in Grabepigrammen der Anthologie sogar als Vorzug gepriesen. So bedeutet also die Bezeichnung *geschwätzig* nicht immer einen Schimpf für die Schwalbe und andere Vögel, sie dient auch als neutrales Charakteristikum, ja sie erhält sogar öfters den Nebenbegriff des Angenehmen, Anheimelnden, wie ihn unser trauliches deutsches Wort *Geplauder* so bezeichnend ausdrückt. In dieser doppelten Färbung sagt sie auch unserem Geschmacke zu, während andererseits die schärferen Vorwürfe, welche verschiedene Dichter gegen einen so lieblichen Vogel wie die Schwalbe wegen ihrer angeblichen Geschwätzigkeit schleudern, uns weniger ansprechen können. Wir Deutsche sind eben noch schwalbenfreundlicher als die Griechen, weil bei diesen die natürliche Zuneigung, die dort ebensogut vorhanden war, wie sie bei uns ein Erbstück unserer Väter und Ahnen ist, durch mythologische Vorstellungen beeinflusst und gestört wurde.

Doch wenden wir uns nunmehr zu den Beispielen!

Der Vogelgesang als Klagelied.

Die Deutung des Vogelgesanges als Klagelied tritt uns in vorbildlicher Weise schon bei Homer (Od. XIX 518 ff.) entgegen und zwar in Bezug auf denjenigen Vogel, der als Klagesänger in erster Reihe steht, die Nachtigall. Penelope vergleicht ihre nächtlichen Sorgen und Gedanken mit dem schönen und mannigfaltigen Gesange der Pandareostochter Aëdon,[55]) der im Frühling aus dem Dickicht der Blätter erschallt, und fügt hinzu, dass sie damit ihr liebes Kind Itylos bejammere, das sie einst irrtümlicherweise zu töten das Unglück hatte.[56]) Über den Zusammenhang und den Sinn der Stelle ist schon oben die Rede gewesen; hier muss vor allem darauf hingewiesen werden, wie Homer in naiver Weise die Nachtigall einerseits als menschlich-mythisches Wesen auffasst und sie nach ihrem Eigennamen mit Angabe des Vaters benennt, andererseits aber sie doch wieder als Vogel nach ihrer bräunlichen Färbung und ihrem Aufenthalte im Blätterdickicht beschreibt, eine Inkongruenz, die auch in der Folgezeit von der poetischen Darstellung der Metamorphosenidee nicht überwunden wurde und auch nicht überwunden werden konnte, aber den Griechen nicht in störender Weise auffiel. — Bei der Bedeutung Homers für die griechische Literatur kann es nicht wundernehmen, dass diese aus mythischen und natürlichen Bestandteilen gemischte Darstellungsweise vielfach bei späteren Dichtern Nachahmung fand, wobei nicht nur die Idee im allgemeinen beibehalten wurde, sondern auch manche besonders ansprechende Einzelzüge und Ausdrücke mit in die abhängigen Stellen übergingen, besonders die Erwähnung der Frühlingszeit und des Blätterdickichts, sowie die Wendung *die Stimme ausgiessen* (χέει φωνήν.) Dagegen hat der Gebrauch des Deminutivs Jtylos (= Jtyslein) keinen Anklang gefunden,[57]) wohl deshalb, weil durch diese Form die Beziehung des Wortes Itys zu den getragenen, flötenden Rufen der Nachtigall eher verwischt als verdeutlicht wird. Ἴτυ, Ἴτυ — nicht Ἴτυλε, Ἴτυλε — ruft die Nachtigall dem Ohre des Griechen. Auch der Mythus hat in der Folgezeit manche Veränderungen erfahren, auf die wir jedoch aus Mangel an Raum nicht eingehen können. — Besonders gerne werden in der Tragödie Frauen, die über ihr eigenes Unglück oder das ihrer Angehörigen jammern, mit der klagenden Nachtigall verglichen. In breiter, aber nicht sehr anschaulicher Weise, Homer gegenüber im einzelnen selbständig, führt als erster unter den Tragikern Aeschylus (Suppl. 58 ff.)[58]) den später so beliebten Vergleich aus. Die Töchter des Danaos

meinen, dass ein einheimischer Vogelkenner, wenn er ihre Klage vernehme, zur Vermutung gelangen könne, er höre die Stimme (ὄπα) der unglücklichen Gattin des Tereus, der vom Habicht verfolgten Nachtigall (κιρκηλάτας ἀηδόνος),[59]) die, aus ihrem früheren Aufenthaltsorte verbannt, das Schicksal ihres Kindes bejammert, das sie mit eigener Hand in unmütterlichem Zorne hingemordet hat. Als Kern des Vergleiches ergibt sich bei näherer Betrachtung der Stelle das Fernesein vom Vaterlande in unglücklicher Lage, ein Schicksal, das die Danaiden mit der Nachtigall teilen. Sowohl durch diesen Zug, der übrigens in der Verwandlungsgeschichte der Nachtigall sonst keine Rolle spielt und auch von Aeschylus nicht näher motiviert ist, — Wecklein, Αἰσχύλου δράματα, Athen 1896 denkt an die Verfolgung der Nachtigall durch den Wiedehopf — wie auch durch die veränderte Gestalt des Mythus entfernt sich unsere Stelle weit von Homer, von dem nur der Grundgedanke entlehnt ist. Im Gegensatze zu der schönen Stelle der Odyssee fehlt bei Aeschylus jede Schilderung des Gesanges der Nachtigall und seiner Umgebung, sodass hier das Natürliche vom Mythologischen ganz überwuchert erscheint. — Viel schöner und gemütvoller gestaltet der nämliche Dichter in seinem Meisterwerke Agamemnon (1140 ff.) den gleichen Gegenstand. *Du singst über dich selbst,* so ruft der Chor der jammernden Kassandra zu, *eine masslose Klageweise wie eine bräunliche Nachtigall, die unersättlich im Wehruf im Jammer ihres Herzens um Itys, Itys seufzt und so ihr von Unheil umblühtes Leben besingt.* Darauf entgegnet Kassandra: *O, wie selig ist das Los der hellstimmigen Nachtigall! Denn die Götter verliehen ihr eine befiederte Gestalt und erlaubten ihr, ein süsses Leben zu führen unter Klagen,*[61]) *mich aber erwartet Mord mit doppelschneidigem Schwerte.* Hier bekommen wir ein deutliches Bild der Verwandlung und zugleich eine treffliche Schilderung des unersättlichen Klagegesanges der Nachtigall. Die Verdoppelung des Itys-Rufes ist ein meisterhafter Zug feiner Naturmalerei und hat daher mehrfach Nachahmung gefunden. Wir hören förmlich die Nachtigall um den geliebten Knaben schluchzen und werden zugleich an den Zusammenhang der Sage mit dem wirklichen Gesange des Vogels erinnert; denn gerade die tief aus der Brust emporsteigenden, öfters wiederholten Flötentöne ihres Liedes sind es, die von den Alten als Klage gedeutet wurden und zugleich dem Gegenstande dieser Klage den Namen liehen. Ganz besonders tief und sinnig ist v. 1148. Kassandra sieht den Tod vor Augen; der Nachtigall dagegen ist der Tod erspart geblieben. Sie wurde nur verwandelt, ohne sterben zu müssen, und süss wird nun ihr Leben genannt durch seine

Klagen, d. h. durch die Möglichkeit, um das verlorene Glück zu jammern und so in helltönenden Wehrufen den tiefen Seelenschmerz auszulösen. Fürwahr, eine herrliche Verklärung des Schmerzes und der Trauer! — Eine ähnliche Stimmung spricht aus den Worten der klagefrohen Elektra bei Sophocles (El. 145 ff). Auf die Mahnungen des Chors, der sie besänftigen möchte, entgegnet sie: *Ein Elender ist, wer seiner schmählich hingemordeten Eltern vergessen kann! Mir aber gefällt im Herzen der seufzende, bange Vogel, der den Itys, immer den Itys bejammert, der Bote des Zeus (= der schönen Jahreszeit,* vgl. Sappho, frg. 39).[62]) Auch hier haben wir, wie bei Aeschylus die Verdoppelung des Itys-Rufes; doch tritt gegen Aeschylus und Homer der Unterschied zu Tage, dass die Nachtigall durchaus als Vogel ohne Beimischung menschlicher Züge erscheint. Nur die Wortstellung des griechischen Textes (Nachsetzung von ὄρνις) enthält noch eine Spur davon, indem der Hörer während der ersten beiden Verse an eine klagende Frau zu denken versucht ist, bis v. 149 ihn über die Vogelnatur dieses klagenden Wesens aufklärt. — Auch Euripides hat eine Itys-Stelle, wenn sie auch gegen die eben angeführten merklich verblasst. Es ist das 775. frg. v. 21 ff. (aus dem Phaëton), das Bruchstück eines Chorliedes, das von sonniger Morgenstimmung erfüllt ist. *Es singt in den Bäumen die Nachtigall eine zarte Melodie, indem sie am frühen Morgen unter Seufzern um Itys, Itys, den Vielbeweinten klagt.*[63]) Hier treffen wir zum erstenmale jenen Gegensatz, der uns in den späteren Perioden der griechischen und römischen Literatur öfters begegnet, zwischen der heiteren Stimmung des Menschen beim Naturgenusse und der Klage der Vögel, wobei diese nicht als unharmonisch empfunden wird. Diese etwas harte Vermengung zweier entgegengesetzter Naturanschauungen konnte gewiss erst in einer Zeit eintreten, in der die Klage der Vögel ihre ursprüngliche tiefe Bedeutung verloren hatte und zu einer, fast möchte man sagen, handwerksmässigen Phrase für den Vogelgesang überhaupt geworden war. Weniger auffällig ist, dass an dieser Stelle die beiden Auffassungen des Vogelgesanges als Klage und als kunstmässiges Lied, die einander ja keineswegs ausschliessen, verbunden erscheinen. — Auch bei Aristoph. Av. 209 ff. sind diese beiden Auffassungen vereinigt. Der Wiedehopf bittet die Nachtigall, ihren Gesang zu beginnen. *Stimm an die Weisen heiliger Hymnen, die du ausgiessest aus deinem göttlichen Munde, klagend um dein und mein Kind, den vielbeweinten Itys, mit thränenfeuchten Liedern deiner bräunlichen Kehle!*[64]) Das übrige ist eine höchst feierliche und poetische Schilderung der Wirkung des Nachtigallengesanges, der v. 218 als Klagelied (ἔλεγος) be-

zeichnet ist, bis in die Regionen des Olymp und der seligen Götter, die im 3. Kapitel näher gewürdigt werden soll. Man sieht, worauf das Schwergewicht der Stelle ruht. Nicht die Klage, sondern die musikalische Kunst wird am Liede der Nachtigall in erster Linie hervorgehoben, und wenn man genauer zusieht, will die Einfügung der Klage nicht einmal recht passen zu den heiligen Hymnen des Vogels, deren Gegenstand eine solche Klage bilden soll. Es erfolgt also diese Einfügung nicht aus dem Zwange der Situation, sondern im Widerspruche zu derselben und ist nur eine Konzession an den herrschenden Geschmack, für den die Schilderung des Nachtigallengesanges nicht vollständig gewesen wäre, wenn nicht die Klage um Itys darin Erwähnung gefunden hätte. — Zu diesen Stellen kommt noch ein poetisches Fragment des Parthenius von Nicäa (περὶ ἐρωτ. παθ. 11 vom Verfasser selbst citiert), das die Sage von Byblis und Kaunos zum Gegenstande hat. *Als diese den verderblichen Entschluss ihres Bruders erkannt hatte, klagte sie heftiger als Nachtigallen, welche in Waldschluchten unermüdlich um den sithonischen (= thrakischen) Knaben klagen.*[65]) Hier ist die Sage nur flüchtig gestreift, und der Umstand, dass sie allgemein bekannt war, hat den Dichter veranlasst, den charakteristischen Namen des Itys zu unterdrücken und an seine Stelle eine der Umschreibungen zu setzen, die bei den Alexandrinern und ihren römischen Nachahmern in der Augusteischen Zeit so beliebt sind. Auch bei Parthenius werden die Hauptmerkmale dieser Klage, ihre leidenschaftliche Heftigkeit, ihre Unermüdlichkeit und endlich ihr örtlicher Hintergrund, wenn auch nur kurz, hervorgehoben.

Dies sind die Stellen, die der Genius der griechischen Poesie der Nachtigall als der verwandelten unglücklichen Mutter des Itys gewidmet hat. An mehreren anderen Stellen wird in kürzerer Weise die Klage der Nachtigall berührt, ohne den Gegenstand derselben zu nennen. Gewiss schwebt auch hier den Dichtern der Mythus vor, aber um Wiederholungen zu vermeiden, sind alle Einzelheiten der Sage weggelassen. Vor allem kommen wiederum mehrere Vergleiche aus dem Gebiete der Tragödie in Betracht. Aeschylus (frg. 283) sagt, wohl von einer klagenden Frau: *Sie singt ein Klagelied wie die seufzende Nachtigall* (θρηνεῖ δὲ γόον τὸν ἀηδόνιον). — Sophocles (Ai. 627 ff.) lässt den Chor, welcher der Mutter des rasenden Aias gedenkt, singen: *Wenn sie von der geistigen Umnachtung ihres Sohnes hört, wird sie nicht aufseufzen wie der unglückliche Vogel, die Nachtigall, sondern unter schmerzlicher Klage sich die Brust zerschlagen* (Paraphrase nach Schneidewin).[66]) Beiden Vergleichen ist der Ausdruck γόος gemeinsam, der wohl nicht

als Seufzer sondern in etwas erweitertem Sinne als schmelzender Klagegesang zu verstehen ist, eine Bedeutung, die erst durch den Gegensatz des ungestüm klagenden, mit Selbstpeinigung verbundenen αἴλινον der letzteren Stelle in das rechte Licht gesetzt wird. — *Niemals werde ich aufhören,* ruft Elektra bei Sophocles (El. 107 ff.), *wie eine Nachtigall, die ihre Kinder verloren hat, unter Wehklagen hier vor der Thüre des väterlichen Palastes meinen Jammer laut in die Welt hinauszurufen.*[67]) Der Kern des Vergleiches liegt in den Worten ἐπὶ κωκυτῷ, die (nach Wunder-Wecklein) so viel sind wie κωκύουσα, sodass also der Vergleich, auf seine Elemente reduziert, lautet: Klagend wie eine Nachtigall, die ihre Kinder verloren hat. Hier erheischt das Wort τεκνολέτειρ' eine nähere Betrachtung. Ist es aus dem Mythus zu erklären und bedeutet es demnach die Nachtigall (Πρόκνη), die ihr Kind Itys verloren hat, oder hat der Dichter an einen Vogel gedacht, der um seine verlorene Brut trauert? Im letzteren Falle ständen wir vor einem naturhistorischen Irrtum; denn keinem Vogel wird es einfallen, um den Verlust der Brut Klagelieder zu singen. Eine Vogelmutter aber, an die man zunächst denken möchte, scheint dabei schon deshalb nicht in Betracht zu kommen, weil der weibliche Vogel überhaupt nicht singt. Und doch glaube ich zu der letzteren Erklärung greifen zu müssen. Zunächst kann der Zusatz des Pronomens τις bei ἀηδών hier nur ein einzelnes Vogelindividuum, nicht aber die mythische Gestalt der Ἀηδών oder Πρόκνη bezeichnen. Dass aber kein männlicher sondern ein weiblicher Vogel gemeint ist, erweist eine einfache Überlegung. Die Vorstellung, welche die griechischen Dichter in Betreff der drei Vögel: ἀηδών, ἁλκυών und χελιδών beherrscht, ist, auch wenn der Mythus beiseite bleibt, doch insoweit von ihm beeinflusst, dass sie als weibliche Wesen gelten, mit denen nur Frauen verglichen werden. Das grammatische Genus stimmt vortrefflich zu dieser Vorstellung, die vom Standpunkte der Naturwissenschaft sehr befremdlich, mythologisch betrachtet dagegen wohl motiviert und sinnig ist. — Es wäre aber noch eine Möglichkeit vorhanden, den angedeuteten Widerspruch des Dichterwortes mit der Natur zu umgehen. Könnten nicht vielleicht die kläglichen Lockrufe gemeint sein, die ein seiner Jungen beraubter Vogel, besonders das Weibchen, bekanntlich ausstösst? Dieses Jammergeschrei der Vogelmutter mag an anderen Dichterstellen[68]) zu verstehen sein; aber für unser Citat erweist sich durch Vergleichung mit (Eur.) Rhes. 546 ff., worüber weiter unten die Rede sein wird, diese Erklärung als undiskutierbar, und es ist sicher, dass wir auch bei Sophocles nur an einen klagenden Gesang denken dürfen. — In ganz

verkürzter Form kehrt die Vergleichung Elektras, die unermüdlich um den Tod ihres Vaters seufzt, mit der *stets klagenden Nachtigall* in einem Chorliede des nämlichen Dramas (El. 1075 ff.) wieder,[69]) sodass also, die oben besprochene Itysstelle eingerechnet, dreimal das so naheliegende und passende Bild in diesem Stücke wiederkehrt, ein Umstand, der sowohl die Popularität des Gegenstandes als auch die Vorliebe des Dichters für den Gesang des edelsten aller Singvögel beweist. — Kurz zusammengedrängt ist derselbe Vergleich auch bei Soph. Trach. 962 f. Hier spricht der Chor, entsetzt über das Erscheinen des Zuges, der den todkranken Herakles auf die Bühne bringt: *Also jammerte ich wie eine scharfstimmige Nachtigall* (ὀξύφωνος ὡς ἀηδών) *über etwas, das nahe war.* Der Vergleich bezieht sich hier, wie auch bei El. 107 ff., nicht nur auf das Wehklagen überhaupt, sondern speziell auf das laute, hellstimmige Jammern, das die ganze Örtlichkeit erfüllt. — Auf das Klägliche des Nachtigallengesanges beziehen sich auch die schon erwähnten Worte der Hekabe (bei Eur. Hec. 337 f.) an ihre Tochter Polyxena, *sie solle wie der Mund der Nachtigall alle Töne aufbieten, um ihr Leben zu retten;* nur dass hier in nicht geringerem Grade auch die Mannigfaltigkeit der Gesangsweisen des Vogels betont ist. — In komischer Maske erscheint das tragische Motiv bei Aristoph. Ran. 683 f. Der Chor vergleicht die Redeweise des Volksführers Kleophon mit dem Lärm einer thrakischen Schwalbe und sagt unmittelbar darauf von ihm, *er lärme in der weinerlichen Nachtigallenweise* (v. 683 κελαδεῖ δ' ἐπίκλαυτον ἀηδόνιον νόμον), aus Angst vor einem Prozesse, der ihm den Hals kosten werde. Das Verbum κελαδεῖν, das für den Nachtigallengesang wenig passend erscheint, ist jedenfalls durch den vorausgehenden Vergleich mit der Schwalbe verursacht, durch welchen die Stimme und Redeweise des Kleophon als eine unangenehme, barbarische bezeichnet wird. Ausserdem bezieht es sich ja nach der grammatischen Konstruktion nicht auf die Nachtigall sondern auf Kleophon, sodass man in die Worte des Dichters den Sinn hineinlegen könnte: Kleophon singt zwar eine ebenso klägliche Melodie wie die Nachtigall, aber in gröberer, misstönender Weise.[70]) —

Die anderen Stellen, an denen die Nachtigall als Klagevogel genannt ist, sind folgende: Im 19. Hom. Hymnus, den Gemoll in das alexandrinische Zeitalter oder nicht viel früher ansetzt, heisst es, dass den Pan, wenn er auf der Rohrflöte bläst, an melodischem Spiele selbst der Vogel nicht übertreffen dürfte, der im Blätterdickicht des blütenreichen Frühlings ein Klagelied anstimmend (v. 18 θρῆνον ἐπιπροχέουσα) honigsüssen Gesang erschallen lässt. Auch hier ist die Auf-

fassung des Vogelgesanges als Kunstmusik vorherrschend; nur leise klingt das Motiv der Klage durch die freundliche Darstellung. — Auch in dem berühmten Chorgesange aus dem Oed. Col. des Sophocles, der das Lob Attikas verkündet, ist die Nachtigall (670 ff.) als hellstimmig klagender Vogel erwähnt, der in grosser Zahl die unzugänglichen, von Epheu überwachsenen, laubreichen und windgeschützten Haine des Gottes Bacchus bevölkert.[71]) — Eine pathetische Stelle ist der Anfang eines Euripideischen Chorliedes (Hel. 1107 ff.): *Dich, die in belaubten Räumen ihren Musensitz aufschlägt, will ich anrufen, dich, den gesangesreichsten Vogel, die melodische Nachtigall, die thränenreiche. Komm, und trillernd aus gelblicher Kehle stimm ein in meinen Trauergesang!*[72]) So schön diese Worte des temperamentvollen Dichters auch klingen mögen, das eine darf nicht verkannt werden, dass sie von der Einfachheit und treffenden Charakteristik der älteren Stellen weit abstehen. Alle drei in der griechischen Poesie üblichen Auffassungen des Vogelgesanges sind hier in ein etwas schwülstiges Ganze zusammengeschweisst. Das Attribut *thränenreiche* müsste als geziert getadelt werden, wenn nicht schon Aeschylus (Ag. 1148) mit einer ähnlichen Hyperbel (χλαυμάτων ὄτατ) vorangegangen wäre. — Eine verderbte aber lehrreiche Stelle ist (Eur.) Rhes. 546 ff. Zur Nachtzeit macht der Chor der Wachen seine Runde. Da hört er vom Ufer des Simois Vogelgesang erschallen: *Mit vielbesaiteter Stimme singt die liederkundige, ihrer Kinder verlustige Nachtigall Hymnen in ihrem Kummer.*[73]) Wenn wir von den formalen Anstössen absehen, so fällt uns, wie schon bemerkt, hier besonders auf, dass dem Vogel, der seine Jungen verloren hat, ausdrücklich ein Gesang beigelegt wird, wodurch Soph. El. 107 ff. erst sicher zu erklären ist. Denn gewiss beruht der Ausdruck παιδολέτωρ im Rhesus auf dem Sophocleischen τεκνολέτειρ', wodurch die ganze Stelle des Rhes. sich als Ableger aus Soph. El. erweist. Wir können also sicher behaupten, der Verfasser des Rhes. habe den Soph. so verstanden, dass die Nachtigall nach dem Verluste ihrer Kinder ihren Schmerz in Klagegesänge ergiesst. Nur sollte dann, so möchte man meinen, dieser Charakter des Nachtigallengesanges im Rhes. deutlicher hervorgehoben sein, und wir müssen es einer Flüchtigkeit oder Ungeschicklichkeit des Dichters zuschreiben, dass er die einzelnen Ausdrücke nicht genug zusammengestimmt hat und von kunstvollen Hymnen spricht statt von Klagegesängen und Seufzern.[74]) — Als Klagevogel erscheint die Nachtigall auch bei den bukolischen Dichtern.[75]) Bei Moschus III. werden *die im Blätterdickicht klagenden Nachtigallen* (v. 9 Ἀδόνες αἱ πυκινοῖσιν ὀδυρόμεναι

ποτὶ φύλλοις) an erster Stelle unter den Vögeln aufgefordert, den toten Bion zu bejammern und den sicilischen Gewässern seinen Hingang zu verkünden. Weiter unten (v. 47) erscheinen die Nachtigallen (ἀδονίδες) neben den Schwalben als die nächsten Leidtragenden. Auf Baumstrünken sitzend leiten sie als Vorsänger die Klage um den Verblichenen (v. 49 ἀντίον ἀλλάλαισιν ἐχώχυον), während die übrigen Vögel im Chore antworten. — An einer rührenden Stelle, die leider verderbt überliefert ist, verwendet Callimachus (Hymn. V 93 ff.) den altbewährten Vergleich einer klagenden Frau mit der Nachtigall. Athene hat dem Tiresias, der sie im Bade gesehen, das Augenlicht genommen. Seine Mutter, die bisherige Gefährtin der Pallas, schlingt die beiden Arme um den unglücklichen Sohn und weint schmerzlich um ihn nach Art der seufzenden Nachtigallen,[76]) bis sich die Göttin ihrer erbarmt. — Zu diesen Stellen kommen noch vier Epigramme. Vor allem ist ein schon oben besprochenes Gedichtchen zu erwähnen, in dem ein Hain des Priapus beschrieben ist (Theocr. epigr. XVII 11 f.). In diesem lassen die bräunlichen Nachtigallen wetteifernd Klagelieder mit honigsüsser Stimme erschallen.[77]) Ein glücklicher Zug liegt in dem Ausdrucke ἀνταχεῦσι, wenn wir denselben wirklich vom Wettgesange der Nachtigallen verstehen dürfen. — Eigenartig ist ein Epigramm des Philippus (Anth. P. IX 262): Eine Mutter, die vier Kinder auf dem Lande durch Krankheit, drei aber auf dem Meere verloren hat, klagt um die ersteren an ihren Gräbern wie eine Nachtigall, um die letzteren (am Meeresgestade) wie ein Eisvogel. — In der schon mehrfach erwähnten Grabschrift des Patron (Kaibel 546 b) ist unter Grillen, Heuschrecken und Schwalben auch die Nachtigall als hellstimmiger Klagevogel (λιγυρὴ μινυρίστρι') erwähnt. — In einem anderen inschriftlich überlieferten Epigramme (Kaibel 246) wird eine unglückliche Mutter, die um ihren früh verstorbenen Sohn jammert, mit der trauernden Nachtigall verglichen, die sie an Klagegesängen noch übertrifft.[78])

Eine vereinzelt dastehende Stelle ist das 39. Frg. der Sappho: *Botin des Frühlings, sehnsuchtstimmige Nachtigall* (ἱμερόφωνος ἀήδων)! Ist die Stelle richtig überliefert, so ist man im Hinblicke auf die erotische Poesie der Dichterin zunächst versucht, sie auf die Nachtigall als Symbol der Liebessehnsucht zu beziehen. So naheliegend aber für unser Gefühl diese Auffassung ist, so lässt sie sich doch für die klassische Zeit der griechischen Poesie nicht nachweisen, und es entspricht dem strengen Geiste der altgriechischen Lyrik viel besser, wenn wir die Sehnsucht der Nachtigall auf ihr verlorenes Kind Itys beziehen, sodass der Vers der äolischen Dichterin mit den an-

geführten Stellen Homers und der Tragiker in gleiche Linie tritt und der Zeit nach die Verbindung zwischen beiden herstellt.[79])

Nicht ganz sicher ist auch die Deutung einer interessanten Stelle bei Hesiod (Op. 202 ff.). Es ist die älteste griechische Fabel, die Erzählung vom Habicht (ἴρηξ), der eine Nachtigall ergreift und auf ihre jämmerlichen Klagen (ἐλεὸν μύρετο) das Recht des Stärkeren geltend macht. Wir werden auf diese Stelle im 3. Kapitel ausführlicher zu sprechen kommen; hier interessiert uns nur die Frage, ob die jämmerlichen Klagen der Nachtigall als Gesang oder als Jammergeschrei zu fassen sind. Ich glaube, das erstere annehmen zu dürfen. Der Gesang dieses Vogels galt ja den Griechen als Ausdruck seiner Klage und ist also hier vollkommen am Platze, während anderer Töne des Vogels in der poetischen Literatur nirgends Erwähnung geschieht. Die Nachtigall stimmt also, nachdem der Habicht sie ergriffen hat, ihr klagendes Lied an, um das Herz des grausamen Räubers zu rühren (vgl. Eur. Hec. 337 f.). Dieser aber beruft sich auf das Recht des Stärkeren und achtet nicht darauf, dass sie eine Sängerin ist (καὶ ἀοιδὸν ἐοῦσαν). Gerade diese Wendung deutet sicher darauf hin, dass der Vogel nach der Vorstellung des Dichters in den Klauen des Habichts noch sang und nicht nur kreischende Jammerlaute ausstiess. Die naturhistorische Unwahrscheinlichkeit kommt hier gar nicht in Betracht, wo es sich um die konsequente Durchführung einer poetischen Idee handelt.[80])

Nach der Nachtigall erscheinen in zweiter Linie Eisvogel, Schwalbe und Schwan als Klagevögel. Die Verwandlungssage stempelt die beiden ersteren gleich der Nachtigall zu weiblichen Wesen, die in veränderter Gestalt ihr unseliges Erdenlos beklagen.

Der Eisvogel tritt ebenso wie die Nachtigall schon bei Homer in der Rolle des Klagevogels auf, wenn er vom Dichter auch flüchtiger behandelt worden ist als die weltberühmte Meistersängerin. Il. IX 561 ff. lesen wir, dass Kleopatra, Meleagers Gemahlin, von ihren Eltern den Namen Ἀλκυόνη beigelegt erhielt, *weil ihre Mutter Marpessa, das Schicksal des trauervollen Eisvogels erduldend, weinte, als sie (die Mutter) der Ferntreffer Apollo geraubt hatte.*[81]) Die Tochter wurde also nach dem Schicksal der Mutter benannt, bzw. nach den Wehklagen, welche diese, dem trauernden Eisvogel ähnlich, ausstiess. Einen Grund für den Jammer des Vogels hat Homer nicht angegeben, und wir sind daher auf unsere eigenen Vermutungen angewiesen.[82]) Mit Sicherheit können wir aus den Worten des Dichters nur das eine ableiten, dass ihm die Stimme bzw. der

Ruf des Eisvogels als kläglich bekannt war. — An der nächsten Stelle, die nach einer auffallend grossen Lücke uns begegnet, Eur. Iph. Taur. 1089 ff., tritt uns plötzlich der Mythus, verbunden mit der Annahme, dass der Vogel einen kläglichen Gesang, nicht nur einen solchen Ruf besitze, in voller Ausbildung entgegen. Es sind pathetische, echt Euripideische Verse: *Vogel, der du bei felsigen Meeresanhöhen, o Halkyon, ein klägliches Trauerlied singst und einen Ruf erschallen lässest, wohlverständlich dem Kundigen, indem du deinen Gemahl stets beklagst im Gesange, mit dir vergleiche ich mich in meinen Klageliedern, wenn ich auch kein gefiederter Sänger bin.*[83]) Auch hier treffen wir nach dem alten Gebrauche der Dichter, den wir schon bei der Nachtigall kennen lernten, die Lokalität, die dem Vergleiche Anschaulichkeit und Farbe verleiht, ferner den Mythus, den wir zwar nur angedeutet finden, aber so, dass er *dem Kundigen wohlverständlich* ist. Der Vogel ist darnach eine verwandelte Frau (Alkyone), die um ihren auf dem Meere verunglückten Gemahl (Keyx) Klagelieder anstimmt, und mit diesen Klageliedern vergleicht der Chor der in der Fremde zurückgehaltenen griechischen Jungfrauen seine eigenen Trauergesänge. Der Ausdruck *wohlverständlich dem Kundigen* erscheint auf den ersten Blick noch sinniger, als er wirklich ist. Denn *der Kundige* ist nicht etwa der sinnige Naturbeobachter, dem sich die Geheimnisse der Vogelsprache erschlossen haben, sondern (nach Bauer-Wecklein [2]) der Mythenkenner, der sich beim Gesange des Vogels der bekannten Sage erinnert. — Wir haben die Stelle als echt Euripideisch bezeichnet; gerade wegen dieser Beschaffenheit hat sie dem witzigen Gegner des Dichters Anlass zu einer Travestie gegeben (Aristoph. Ran. 1309 ff.), die in den Scholien ausdrücklich als solche bezeichnet wird, aber nicht deutlich genug ausgefallen ist, um nicht bestritten werden zu können.[84]) Aristophanes verspottet die gezierte Art der Chorlieder des Euripides im Gegensatze zu denen seines gewaltigen Vorgängers Aeschylus und führt als Beispiel den Eingang eines solchen Liedes an: *Eisvögel, die ihr bei den ewigströmenden Wogen des Meeres schwatzet, benetzend den Leib mit perlenden Tropfen der Flügel!*[85]) Es ist hier nicht der Ort, auf das Wesentliche an dieser Travestie einzugehen. Am augenfälligsten zeigt sich die Verdrehung der Worte des Vorbildes in dem untragischen Worte στωμύλλετε, das jedenfalls aus dem Sprachschatze der Komödie genommen und der parodistischen Wirkung zu Liebe dem Euripides aufgerechnet ist. — Mit Ausnahme des Euripides hat kein Tragiker die Verwandlungssage des Eisvogels zu einem Vergleiche ausgenützt, und wie wenig dieser Vogel sich in der Tragödie einzubürgern vermochte, zeigt am deutlichsten der Spott des

Aristophanes. Dagegen erscheint er bei Moschus III. unter einer Reihe von Klagevögeln sogar doppelt, v. 40 als ἀλκυονίς und v. 42 als κηρύλος, der bekanntlich als Männchen des ἀλκυών galt.[86]) — Ausserdem begegnet uns der Voge viermal in Epigrammen. In einem hübschen Gedichtchen (Anth. P. IX 151) beklagt Antipater die Zerstörung von Korinth. Nichts ist von all dem früheren Glanze übrig; nur die Nereiden, des Okeanos Töchter, bleiben noch an dem Orte der Zerstörung, um das Schicksal der Stadt wie Eisvögel zu beklagen.[87]) — Die drei übrigen Epigramme sind Grabinschriften, in denen der Eisvogel als Symbol der Klage um Verstorbene erscheint. Das eine davon (Anth. P. IX 262, Philippus von Thess.) haben wir schon bei der Klage der Nachtigall erwähnt. Eine unglückliche Mutter, die vier ihrer Kinder auf dem Lande durch Krankheit, drei auf dem Meere verloren hat, beweint die ersteren an ihren Gräbern wie eine Nachtigall, die letzteren dagegen *wie ein Eisvogel, indem sie gegen die Meerestiefen Vorwürfe schleudert.*[88]) Die Pointe ist vom Dichter in der letzten Zeile nicht ganz mit der erforderlichen Deutlichkeit herausgearbeitet worden, indem das eine Glied des Gegensatzes, die Angabe des Ortes der Klage, fehlt. Wir müssen das Gedicht also dahin ergänzen, dass die Mutter, während sie die auf dem Lande verstorbenen Kinder an ihren Grabsteinen beweint, zur Klage um die auf dem Meere verunglückten die Küste aufsucht und dort ihre leidenschaftlichen Jammerlaute über die Wogen hinruft. — Die beiden anderen Epigramme sind inschriftlich überliefert. Das eine ist eine Grabschrift aus Halikarnass (Kaibel 205) ungefähr aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Sie enthält den Vergleich: *Um die bejammernswerte Tochter aber seufzt und weint Strateia wie ein am Meere wohnender Eisvogel.*[89]) — Die andere Inschrift stammt aus Smyrna (Kaibel 241, 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr.) und ist durch ein ähnliches Bild geschmückt: *Die unglückliche Mutter aber jammert wie ein Eisvogel am Gestade, unter Seufzern und Thränen klagend.*[90]) — Die drei letztgenannten Epigramme stehen sich nach Jnhalt und Form sehr nahe. In allen drei Fällen ist es die Mutter, die wie ein Eisvogel um früh verstorbene Kinder klagt. Das Meer und sein Gestade dient als malerischer Hintergrund. In den beiden letzten Epigrammen ist es ausdrücklich genannt, im ersten Gedichte lässt es sich wenigstens leicht ergänzen. Ja sogar die Form des Vogelnamens ist jedesmal die gleiche, nämlich das für das Distichon besonders brauchbare Deminutiv ἀλκυονίς. Ganz besonders innig aber ist die Verbindung des Klagevogels mit dem Jnhalte des Gedichtes in dem erstgenannten Epigramme des Philippus: Der Klage um verunglückte Seefahrer als

Symbol zu dienen ist eine poetische Funktion, zu welcher der Eisvogel nach seiner Verwandlungssage an erster Stelle berufen war.

Vergleichen wir in einem kurzen Rückblicke die Stellen, welche die Klage der Nachtigall und des Eisvogels zum Gegenstande haben, hinsichtlich ihres landschaftlichen Hintergrundes, so finden wir bei der Nachtigall immer wieder die grünende, blühende Pracht des Frühlings mit besonderer Hervorhebung seines Blätterdickichts, beim Eisvogel dagegen die felsige, jammerreiche Küste des Ozeans. Im letzteren Falle ergänzt und vertieft das Lokalkolorit die Stimmung der Trauer, die aus den Klagen des Vogels spricht, im ersteren dagegen bildet es zu ihr einen erquickenden Gegensatz. Mit knappen aber sicheren Strichen sind diese Bildchen entworfen, und für die Einfachheit und Gleichförmigkeit der Motive entschädigt uns das Stimmungs- und Stilvolle der künstlerischen Gestaltung, ein Zug, der nicht bloss den literarischen Werken der Griechen sondern ihrer Kunst überhaupt eigen ist.

Von geringerer Bedeutung sind die Stellen, welche die Schwalbe betreffen, die dritte unter den verwandelten unglücklichen Frauen. Bei Hesiod (Op. 568) heisst die Schwalbe *die in der Frühe Seufzende* (ὀρθογόη); dagegen fehlen entsprechende Vergleiche bei den Tragikern, wohl deshalb, weil der Gesang des Vogels für den feinen Geschmack der Griechen nicht in erster Reihe stand; den Komikern gilt er, wie weiter unten zu besprechen sein wird, als Bild der Geschwätzigkeit. Bei Moschus III. dagegen erscheinen die Schwalben neben den Nachtigallen als die nächsten Leidtragenden um den Tod des Bion (v. 47 ff.), im Gegensatze zu den übrigen, weniger beteiligten Vögeln. Auf Baumstrünken sitzend geben sie ihrer Trauer um den geliebten Lehrer in lauten Klagen Ausdruck.[91]) — Erst dem Epigramme war es vorbehalten, den Inhalt der Verwandlungssage der Schwalbe, den die Tragiker wohl absichtlich übersehen hatten, poetisch auszuschöpfen. Mnasalkas (Anth. P. IX 70) kleidet sein Gedichtchen in eine Frage: *Du mit der Stimme geschwätzig Wimmernde, Jungfrau, Tochter des Pandion, die in sündhafter Weise Tereus' Lager berührte, warum erfüllst du den ganzen Tag das Haus mit Seufzern? Halt' ein! Du kannst ja später noch genug weinen.*[92]) — Nach Form und Ausdruck abhängig von diesem Vorbilde zeigt sich ein Epigramm des Pamphilus oder Palladas (Anth. P. IX 57): *Warum, unglückliche Tochter des Pandion, lärmst du den ganzen Tag mit deinem Munde in geschwätzigem Jammer? Ergriff dich vielleicht Sehnsucht nach deiner jungfräulichen Reinheit, die dir der thrakische Tereus durch schändliche Gewaltthat geraubt hat?*[93])

Eine genauere Vergleichung beider Gedichte wird, wie immer in solchen Fällen, die Überlegenheit des Originals ergeben, wenngleich auch dieses nicht erstklassige Vollkommenheit aufweist. Besonders v. 2 des späteren Epigramms zeigt eine allzugrosse Wortfülle, ohne plastisch zu wirken, da die malerische Ortsbestimmung *im Hause* durch das überflüssige *mit deinem Munde* ersetzt ist. In beiden Gedichtchen aber ist der Mythus mit wenigen Worten deutlich skizziert und für die Erklärung des kläglich-geschwätzigen Gesanges der Schwalbe hübsch verwertet. — In einem ganz späten Epigramme endlich, das den Agathias zum Verfasser hat (Anth. P. V 236) fordert der Dichter die Schwalben, die ihn durch ihr Gezwitscher im süssen Morgenschlummer stören, auf, stille zu sein. Er habe ja nicht die Zunge der Philomela ausgeschnitten. Sie sollten den Itylus in den Bergen auf der Felsenburg des Wiedehopfs beweinen und bejammern, damit er (der Dichter) wieder schlafen und von seiner Liebe süss träumen könne.[94]) In diesem Gedichte sind die beiden Motive: Klage und Geschwätzigkeit mit einander verflochten. Der Jnhalt des Mythus wird zum Teil noch rückhaltloser aufgedeckt als in den beiden vorher besprochenen Epigrammen. Als Gegenstand der Schwalbenklage wird ausser der Misshandlung der Jungfrau auch die Ermordung des Itylus angegeben, wodurch die Grenzlinie zwischen dem Schicksal der Schwalbe und dem der Nachtigall verwischt wird. Die Form des Namens des beweinten Knaben *Itylus* geht jedenfalls auf Homer zurück und ist um so bemerkenswerter, als sie sich in den dazwischenliegenden Stellen nicht findet.

Auch der Schwanengesang, besonders das Lied, von dem die Alten glaubten, dass es der edle Vogel unmittelbar vor seinem Tode ertönen lasse, wird von den Dichtern als Klage bezeichnet, wenn auch nicht so häufig, als man annehmen sollte. Durch die nahen Beziehungen des Vogels zu dem Gotte der musischen Künste, Apollo, wird es erklärlich, warum seine Töne zur Kunstmusik erhoben wurden, wogegen die Deutung derselben als Klage verhältnismässig zurücktritt. Die älteste Stelle findet sich bei Aeschylus (Ag. 1444 ff.) in der erschütternden Scene, in der Klytaemestra mit schamlosen Worten die Ermordung ihres Gatten und der Seherin Kassandra dem Chore berichtet: *Neben ihm aber liegt seine Buhle, nachdem sie nach Art des Schwanes den letzten Todesseufzer gesungen hat.*[95]) Nach dem Wortlaute dieser Stelle ist der Gesang des Schwanes augenscheinlich als Klage, als Seufzer eines Sterbenden, als schmerzlicher Abschied vom Leben, keineswegs aber als Weissagung des eigenen Todes von seite des gleichsam mit Sehergabe ausgestatteten Vogels aufgefasst, sodass die von Enger-Plüss an-

gezogene Stelle aus Platons Phaedon 35, von der unten die Rede sein wird, nicht hierher passt. — Auf den Schwan als Klagevogel deutet auch eine trotz ihrer Knappheit nicht misszuverstehende Stelle des Euripides (Hercul. fur. 109 f). Hier vergleicht sich der Chor der Greise, der unter wehklagendem Gesange herbeiwankt, mit dem *grauen* (= *weissen*) *Vogel*, eine Bezeichnung, die nach einem feststehenden dichterischen Sprachgebrauche (vgl. Aristoph. Vesp. 1064, Eur. Bacch. 1365) nur den Schwan bezeichnen kann.[96]) Und in der That, welcher Vergleich könnte passender erscheinen für die kraftlosen Greise, die nach ihren eigenen Worten vor Schwäche kaum mehr von der Stelle kommen! Singt ja doch auch der Schwan, wenn er sich so schwach fühlt, dass er den Tod erwartet, nach der Ansicht der Alten die rührendsten Klagelieder. — Auch in zwei schon erwähnten Fabeln ist der Schwan dargestellt, wie er unmittelbar vor seinem Ende seinen Gesang ertönen lässt. In der Fabel 215 gereicht ihm dies zum Heile, da er in der Dunkelheit mit einer zum Schlachten bestimmten Gans verwechselt wird und erst durch seinen Gesang Erkennung und Rettung findet. — In der Fabel 216 merkt ein Schwan, der ebenso wie der vorige *wegen seines Gesanges* gefangen gehalten wird, dass er sterben müsse, und bejammert sich nun in einem Klageliede.[97]) Sein Herr, der lange umsonst auf seinen Gesang gewartet hatte, bemerkt dazu, er sei thöricht gewesen, dass er ihn nicht schon längst getötet habe, um endlich einmal seinen Gesang zu vernehmen. Beide Fabeln leiden, wie schon oben angedeutet wurde, an dem gemeinsamen inneren Widerspruche, dass sie als Zweck der Gefangenhaltung des Schwanes seinen Gesang angeben, obwohl sie doch andererseits von der Voraussetzung ausgehen, dass dieser Vogel erst vor seinem Tode singt.

Die eben behandelten Stellen stimmen in der grundlegenden Auffassung des Schwanengesanges als Sterbeklage mit einander überein; als Klage im allgemeinen, ohne die spezielle Voraussetzung des nahen Todes, fassen ihn drei andere Dichterstellen. Euripides (El. 151 ff.) vergleicht die Klagen Elektras um ihren Vater mit denen eines Schwanes, der am Flussufer nach seinem lieben Vater ruft (ἀγκαλεῖ), dem verderbliche Schlingen den Tod gebracht haben. Der Schwan erscheint hier zugleich als Symbol kindlicher Pietät wie Eur. Bacch. 1364 f. — Bei Moschus III 14 ff. werden nach den Nachtigallen die Schwäne aufgefordert, über den Tod des Bion zu klagen: *Strymonische Schwäne, ruft Wehe! an den Gewässern und mit seufzendem Munde singet ein Trauerlied, wie es einst in eurem eigenen Leide eure Stimme sang! Teilt es den Musen, teilt es den bistonischen Nymphen mit: Der dorische Orpheus ist*

tot[98]) V. 16 steht textkritisch nicht sicher; doch glaube ich annehmen zu dürfen, dass er einen Hinweis auf die Verwandlungsgeschichte des Schwanes enthält, den wir an den bisher behandelten Stellen vermisst haben. An unsere Stelle erinnert nämlich eine Wendung bei Himerius, Or. XIV 10, wo der Redner nach einem berühmten Päan des Alcaeus den Einzug Apollos in Delphi schildert, der unter dem feierlichen Gesange der Vögel und Grillen erfolgte. Dabei sangen diese *nicht von ihren unter den Menschen (d. h. in Menschengestalt) erlebten Leiden, sondern nur dem Gotte zu Ehren.* Wenn wir den offenkundigen Sinn dieser Stelle auf die unklaren Worte des genannten Idylls übertragen, gewinnen diese die Bedeutung: Die Schwäne sollen, statt ihre eigenen leidvollen Schicksale zu besingen, nunmehr den Tod des Bion beklagen! Dabei brauchen wir uns nicht vorzustellen, dass der Dichter die ganze Verwandlungsgeschichte des Schwanes vor Augen gehabt habe — dazu ist die Stelle zu allgemein gehalten —, sondern nur, dass er den Gesang des Schwanes mit dem der Nachtigall, des Eisvogels und der Schwalbe auf die gleiche Linie stellte, indem er ihn als die Klage eines in Vogelgestalt verwandelten Menschen ansah. — Apollonius Rhod. (IV 1298 ff.) endlich benützt den Schwanengesang zu einem schönen Vergleiche. Die kolchischen Jungfrauen um Medea lassen in der trostlosen Lage der Argonauten an der Syrte die ganze Nacht hindurch ihre Wehklage (ἰήλεμος, vgl. Eur. Herc. fur. 109) erschallen. Dieser Klagegesang wird verglichen mit dem Geschrei junger verlassener Nestvögel und mit dem Gesange der Schwäne: *Oder wenn am Gestade des schön strömenden Paktolus die Schwäne ihr Lied anstimmen; ringsum aber erdröhnt die taubenetzte Wiese und die schöne Strömung des Flusses.*[99]) In diesem Vergleiche, der sich so schön einführt, vermissen wir bei genauerem Zusehen die deutliche Hervorhebung des Kernpunktes. Der Schwanengesang, der zum Vergleiche mit einer Wehklage herangezogen ist, wird als solche durch nichts charakterisiert. Der Dichter begnügt sich damit, ihn als einen gewaltigen, die ganze Gegend mit Klang erfüllenden Chor darzustellen, lauter Bezeichnungen, die auf die Hauptsache keinen Bezug haben. Was ist wohl die Ursache dieses sonderbaren Missverhältnisses? Ich glaube, dass Apoll. die Stelle Homers (Il. II, 459 ff.) im Sinne hatte, an der das Getöse geschildert wird, das die Schwärme von Gänsen, Kranichen und Schwänen am Ufer des Kayster verursachen. Wenigstens erblicke ich in den Worten Homers: σμαραγεῖ δέ τε λειμών das Original zu dem weiter ausgeführten Bilde des Apoll. Freilich müssen wir dann wohl auch annehmen, dass dieser die Worte κλαγγηδὸν προκαθιζόντων auf den Gesang des

Schwanes bezogen habe, wie dies in neuerer Zeit auch Müllenhoff (D. Altert.-K. I. S. 1 ff), m. E. aus unzureichenden Gründen, gethan hat. (Vgl. z. d. St. Ameis-Hentze, Anh. z. Hom. Il.)

Andere Vögel ausser den genannten vier den Dichtern geläufigen Arten kommen hier kaum in Betracht. Nur einmal erscheint die Amsel als Klagesängerin, nämlich in einem Epigramme des Marcus Argent. (Anth. P. IX 87), wo sie aufgefordert wird zu wimmern (μινύριζε), ein bei diesem Vogel wenig zutreffender Ausdruck. — Der Vollständigkeit halber seien noch die Memnonsvögel und der Adler (letzterer nach einer Konjektur von Ahrens) erwähnt, die bei Mosch. III 38 ff. als Klagevögel genannt sind, sowie die Turteltaube (τρυγών), die bei Theocrit VII 141 in die trauliche Erntefeier ihre Seufzer mischt.

Bisher hatten wir immer bestimmte Vogelarten vor uns. Einige einschlägige Vergleiche aber sind so allgemein gehalten, dass ein bestimmter Vogel nur mit Wahrscheinlichkeit oder gar nicht erkannt werden kann.

Das erstere ist der Fall bei Soph. Trach. 103 ff. *Mit sehnendem Herzen,* so singt der Chor, *vernehme ich, dass die umstrittene Dejanira ohne Unterlass wie ein unglücklicher Vogel* (οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν) *niemals ihre thränenfeuchten Augenlider zum Schlummer schliesse, sondern . . . in Sorgen um ihren Gemahl sich schlaflos auf ihrem Lager wälze.* Sicherlich ist der Kern des Vergleiches die durch Kummer verursachte Schlaflosigkeit. Wem fiele hier nicht die Nachtigall ein, deren Schlaflosigkeit sprichwörtlich war?[100]) Ich bin daher mit Wunder-Wecklein der Ansicht, dass der Dichter trotz der Unbestimmtheit des Ausdruckes die Nachtigall gemeint hat.[101]) — Weniger sicher ist die Entscheidung bei einem Epigramme des Phalaecus (Anth. P. XIII 27). Hier klagt eine Mutter in unaufhörlichem Schmerze um ihren auf dem Meere verunglückten Sohn, *an Schicksal vergleichbar mit einem trauernden Vogel* (λυγρῇ ὄρνιθι πότμον εἰκέλη). Genau genommen spricht der Dichter hier gar nicht von einem Gesange des Vogels, sondern nur von dessen Schicksal; aber dieses *Schicksal* besteht eben in der Klage um den verlorenen Angehörigen, und diese Klage können wir nach den vorausgegangenen Parallelstellen unbedenklich als Gesang auffassen. Da nun aber zum Meere und seinem Jammer kein anderer Klagesänger so gut passt wie der Eisvogel, so möchte ich die Stelle auf diesen beziehen. —

Jede Möglichkeit der Deutung auf eine bestimmte Vogelart ist ausgeschlossen bei drei Stellen, deren Betrachtung den Schluss

dieses Abschnittes bilden möge. Bei Aeschyl. Ag. 1316 ruft Kassandra, die als Seherin ihr bevorstehendes gewaltsames Ende vor Augen sieht, dem Chore zu: *Ich jammere nicht aus Furcht wie im Gebüsch ein Vogel.*[102]) Der Kern des Vergleiches liegt jedenfalls in dem Worte φόβῳ. Kassandra meint also: *Der Vogel im Gebüsch jammert aus grundloser Furcht*[103]) — *ich mache es nicht so; denn meine Todesfurcht ist begründet, und die Richtigkeit meiner Voraussage wird sich bald erweisen.* Dieser klare Sinn der Stelle macht es uns unmöglich, hier an die Nachtigall zu denken; denn diese klagt nicht aus Furcht sondern aus Kummer. Auch daran kann wohl nicht gedacht werden, dass der Vogel jammert, weil er sich vor einer Schlange fürchtet, die im Gebüsche liegt, wie die Ausgabe von Enger-Plüss erklärt. Denn die Schlange in der Rolle des furchtbaren Feindes der Vogelbrut ist seit Homer Il. II 305 ff. in der griechischen Literatur eine nicht seltene Erscheinung. Würde also der Vogel aus Furcht vor einem solchen Untier klagen, so wäre seine Klage nur allzu gerechtfertigt, was dem Sinne unserer Stelle nicht entspricht. Wie sollen wir also die Worte des Dichters erklären? Ich glaube, dass es bei der Unbestimmtheit des Ausdruckes leichter ist, die vorhandenen Erklärungsversuche zu kritisieren, als eine durchaus deckende positive Erklärung zu finden.[104]) — Die beiden noch übrigen Stellen liefert uns Euripides. In den Troerinnen (146 ff.) singt Hekabe ein Klagelied auf Trojas Fall und fordert ihre Umgebung zur Teilnahme auf: *Wie eine Vogelmutter bei den beschwingten Jungen Getön anstimmt, so will ich euch ein Lied vorsingen, nicht ein solches freilich, wie ich es früher . . . als fürstliche Führerin des Chorreigens in Troja den Göttern gesungen.*[105]) Hier erscheint die Vogelmutter, die wir schon bei Soph. El. 107 ff. und (Eur.) Rhes. 546 ff. im Gegensatze zur Naturwahrheit als Sängerin kennen gelernt haben, als Vorsängerin ihrer Jungen, die den Gesang, der hier, wie der Vergleich lehrt, wieder als Klage aufzufassen ist, anstimmt, worauf die Jungen im Chore antworten. Es scheint, dass der Dichter sich auf diese Weise die Erlernung des Gesanges von seite der jungen Vögel vorgestellt hat.[106]) — Am allgemeinsten gehalten ist Phoen. 1515 ff. Antigone fordert in ihrem Klageliede um ihren gefallenen Bruder und ihre tote Mutter die Vögel auf mitzuklagen: *Wo ist ein Vogel, rastend auf einer Eiche oder einer Fichte hochbegrünten Zweigen, der mit Klagegesängen in meinen, der Mutterlosen, Jammer einstimmte?*[107]) Deutlich sieht man an dieser Stelle — und sie ist die einzige dieser Art unter den bis jetzt betrachteten[108]) — dass der Dichter keine bestimmte Vogelart sondern alle gefiederten Sänger als Klagevögel angesehen wissen

will, und gerade diese Verallgemeinerung ist es, um derentwillen sie ganz besonders geeignet ist, diesen Abschnitt unserer Untersuchungen zu beschliessen.

Der Vogelgesang als Jubellied.

Während uns im vorigen Abschnitte eine grosse Menge schöner Dichterworte zur Verfügung stand, zeigt die ausserordentlich geringe Zahl der Beispiele, die wir für die Auffassung des Vogelgesanges als Jubellied beibringen können, dass diese Deutung dem dichterischen Empfinden der Griechen durchaus ferne lag. Der Grund liegt in dem oben gekennzeichneten grossen Einflusse der Metamorphosenidee auf sämtliche Zweige der griechischen Dichtkunst. In dem gesunden Gefühle des Volkes wird sich indes die natürliche Auffassung der Dinge — der Gesang ein Ausdruck der höchsten Lustempfindung des Vogels — wohl neben der dichterischen Deutung jederzeit lebendig erhalten haben. Zeugnisse für dieses Empfinden sind uns jedoch in der Literatur naturgemäss nur wenige überliefert.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass die einzigen klaren Stellen sich in der Komödie finden, einer Dichtungsart, die für den Pulsschlag des Volksempfindens das feinste Gefühl verrät. Beide Stellen (Aristoph. Av. 236 und Pac. 800 f. nach einer Konjektur von Bergk) stimmen darin überein, dass sie den Singvögeln (im ersten Falle den Vögeln im Saatgefilde, im zweiten Falle der Schwalbe) eine *lustige* Stimme zuschreiben (ἁδομένᾳ . . . φωνᾷ bzw. φωνῇ . . . ἡδομένῃ), wobei wir das Attribut der Stimme durch eine Art Hypallage wohl auf den Urheber derselben, den Singvogel, beziehen dürfen. Der Vogel freut sich, und seine Stimme ist der Ausdruck dieser Lustempfindung. Uns ist die Deutung des Vogelgesanges als ein lustiges Lied freilich ganz geläufig; in der poetischen Literatur der Griechen aber stehen diese beiden Stellen einzig da. Von ihnen trennt ein weiter Zwischenraum eine andere Stelle (Anth. Gr. App. III 189), die ebenfalls einen uns wohlvertrauten Gedanken ausdrückt. Ein gewisser Johannes ermuntert sich zum Gesange durch den Hinweis auf das Konzert in der freien Natur. Die Baumgrillen zirpen, die Vögel, insbesondere die Distelfinken, singen, *also singe auch du, wenn du auch unglücklich bist!* [109]) In diesem letzteren Zusatze ist sicherlich der Gedanke enthalten, dass die Vögel singen, weil es ihnen wohl ist. Der Dichter freilich ist nicht in dieser angenehmen Lage; aber dennoch will er nicht hinter dem Beispiele der Vögel zurückbleiben.

Zwei weitere Stellen zeigen einen verwandten Zug. Der Vogelgesang erscheint hier als Jubellied zum Preise eines

Gottes, eine Auffassung, die ihn zugleich zum Range einer künstlerischen Leistung erhebt. (Vgl. Kap. III.) So deutet der 21. Homerische Hymnus den Schwanengesang als Loblied auf Apollo, und in dem schon erwähnten Päan des Alcaeus (frg. 2) begleiten die Nachtigallen, Schwalben und Baumgrillen den Einzug Apollos in Delphi mit ihren Lobgesängen.

Dies sind die Stellen,[110]) die uns wenigstens die Existenz der uns so vertrauten Deutung des Vogelgesanges als Jubellied bei den griechischen Dichtern anzeigen. Freilich sind sie zu wenig zahlreich, um aus ihnen weitere Schlüsse zu ziehen als den einen, dass die nächstliegende, einfach natürliche Auffassung von der gekünstelten, aber poetisch fruchtbareren Metamorphosenidee fast völlig überwuchert wurde.

Und doch hat ein grosser Geist, der deshalb nicht minder dichterisch empfand, weil er in Prosa schrieb, die Unnatur der herrschenden Anschauung klar erkannt. Bei Plato (Phaedon 35) spricht nämlich Sokrates davon, dass er den Tod nicht fürchte, und fragt dabei seine Schüler, ob sie glaubten, dass er vom künftigen Leben weniger wisse als die Schwäne. *Diese singen ganz besonders vor ihrem Tode, weil sie sich freuen, dass sie nun zu dem Gotte gehen dürfen, dessen Diener sie sind. Weil aber die Menschen sich vor dem Sterben fürchten, legen sie die Sache falsch aus und behaupten, die Schwäne sängen, indem sie ihren Tod beklagten, vor Jammer* (ὑπὸ λύπης). *Aber man bedenkt dabei nicht, dass kein Vogel singt, wenn ihn hungert oder friert oder wenn ihm sonst ein Leid widerfährt. Dies thun selbst Nachtigall, Schwalbe und Wiedehopf nicht, von denen man sagt, dass sie vor Jammer Klagelieder singen. Ich glaube jedoch, dass diese ebensowenig vor Jammer singen wie die Schwäne. Die letzteren sind vielmehr als Diener Apollos prophetisch veranlagt und kennen im voraus das Glück, das ihnen im Hades zu teil wird, und deshalb singen sie und freuen sich an jenem Tage ungleich mehr als zuvor.* Der Schluss, den Sokrates hieraus auf sich zieht, ergibt sich ohne weiteres. — Fürwahr, es sind goldene Worte und goldene Wahrheiten, die der Philosoph uns hier bietet, und es ist merkwürdig, dass diese Darlegung auf die poetische Deutung des Vogelgesanges so gut wie keinen Einfluss ausgeübt hat. Der Grund hiefür liegt m. E. in zwei Umständen: Fürs erste begnügt sich Plato damit, in betreff der Triebfeder des Vogelgesanges — abgesehen vom Schwane — nur die landläufige Ansicht zurückzuweisen, ohne sich positiv genauer auszudrücken; fürs zweite aber führt ihn sein Idealismus, so nahe er einerseits der Naturwahrheit kommt, doch andererseits bei der positiven Erklärung des Schwanen-

gesanges in die entlegenen Weiten der poetischen Symbolik, die zwar für den hohen Geist des Philosophen, nicht aber für seine Zeitgenossen gangbare Wege boten.

Der Vogelgesang als Sprache.

Neben der Vorstellung, dass gewisse Vögel verwandelte Menschen seien, die im Liede ihr Leid klagen oder ihre Freude kundgeben, breitet sich eine erweiterte Auffassung des Vogelgesanges aus, die von seiner musikalischen Bedeutung absieht und ihn einfach als Sprache deutet. Was ist es nun, was den Griechen vor allem an dieser Vogelsprache auffiel? Zwei Charakterzüge werden immer wieder von den Dichtern hervorgehoben: Die Unverständlichkeit seiner Laute und die Unermüdlichkeit seines Vortrages. Für beide Eigenschaften fand die dichterische Phantasie in der Menschenwelt zwanglose Analogien, für die erstere Eigenschaft die Barbarensprachen, welche dem Ohre des Griechen ebenso unverständlich, ebenso verworren klangen wie die Stimmen der Vögel, für den letzteren Charakterzug die Schwatzhaftigkeit so mancher Vertreterinnen des weiblichen Geschlechtes. Der Vogelgesang gilt den griechischen Dichtern also einerseits als fremde, weil unverständliche Sprache, andererseits als schwatzhaftes Geplauder von mehr oder weniger liebenswürdigem Eindrucke. Beide Vorstellungen sind der Würde des Epos fremd und erhalten genauere Fassung erst durch das Drama, besonders die Komödie, und durch das Epigramm, treten somit vorwiegend in den Dienst des Spottes und der witzigen Laune.

Eines der ältesten Zeugnisse für die erstere Auffassung, das wir, obwohl es der Prosa angehört, hier nicht übergehen dürfen, gibt uns Herodot II 57. Er leitet den Namen *Peleiaden* (= Tauben), der den Priesterinnen in Dodona zukam, davon ab, dass diese Priesterinnen Barbarenfrauen gewesen seien und den Griechen wie Vögel zu sprechen schienen. Wenn nun auch diese Erklärung eines der späteren Zeit unverständlichen Namens einer genaueren Prüfung nicht standhalten kann, so sind uns Herodots Worte doch ein wichtiges Zeugnis für den Vergleich der Barbarensprache mit den Stimmen der Vögel. — Die gleiche Vorstellung treffen wir an einigen Stellen der Tragiker. Bei Aeschyl. Ag. 1050 f. äussert sich Klytaemestra, Kassandra solle, *wenn sie nicht nach Art einer Schwalbe eine unverständliche Barbarensprache besitze* [111]) d. h. wenn sie nicht des Griechischen unkundig sei, ihrer Aufforderung, ins Haus einzutreten, Folge leisten. — Mit poetischer Kühnheit

gebrauchte Aeschylus an einer anderen Stelle (frg. 440) χελιδονίζειν = βαρβαρίζειν, *Schwalbensprache* = Barbarensprache. — Noch weiter wagte sich auf diesem Wege Ion (frg. 33) in der Omphale, der die Barbaren wegen ihrer Sprache *Schwalben* nannte, dabei aber das Geschlecht des Wortes änderte, indem er es männlich statt weiblich gebrauchte (Schol. Ar. Av. 1680). Gewiss wäre er in der Kühnheit nicht so weit gegangen, hätte er nicht die beiden Stellen des Aeschylus, besonders die letztere, vor Augen gehabt. -- Derselbe Sprachgebrauch begegnet uns bei Lycophron v. 1460, wo sich Kassandra am Schlusse ihrer Weissagung *die von Phöbus begeisterte Schwalbe* (τὴν φοιβόληπτον . . . χελιδόνα) nennt. Doch hat der Ausdruck hier eine andere Färbung des Sinnes angenommen. Denn die Unverständlichkeit des Vortrages ist hier nicht durch die Fremdartigkeit des Idioms, sondern durch die Rätselhaftigkeit des Orakelstiles bedingt. — In die Spuren der Tragiker trat Aristophanes. Besonders lehrreich ist eine Stelle aus seinen *Vögeln* (v. 198 ff.) Das grandiose Gedicht hat die Annahme zur Voraussetzung, dass Menschen und Vögel sich untereinander verständigen können. Nun bietet diese Annahme nicht die geringste Schwierigkeit, solange es sich um Vögel handelt, die nach der Sage früher Menschen waren, z. B. Wiedehopf und Nachtigall; denn diese verstehen auch als Vögel noch die menschliche Sprache, und dass sie darin sich selbst noch auszudrücken vermögen, kann der Dichter ohne weiteres fingieren. Komplizierter wird die Sache, wenn eine ganze Versammlung der verschiedenartigsten Vögel, wie es ja in der besprochenen Komödie der Fall ist, in Verkehr mit einem Menschen tritt. Diese Schwierigkeit hat der Dichter, der den Zuschauern doch sonst so viel Abenteuerliches und Unmögliches gläubig hinzunehmen zumutet, durch eine schalkhafte Erklärung zu motivieren versucht. Der Wiedehopf erwidert nämlich dem Ratefreund auf die Frage, wer den Vögeln den Plan zum Baue der Stadt darlegen und zur Genehmigung empfehlen solle: *Du selbst! Denn ich habe sie, die vordem Barbaren waren, die Sprache gelehrt während der langen Zeit, die ich mit ihnen zusammenlebte.*[112]) Wir haben hier die witzige Umkehrung der Aeschyleischen Anschauung. Dieser verglich die Sprache der Barbaren mit den Stimmen der Vögel, Aristophanes nennt umgekehrt die Vögel *Barbaren* und schildert die Wirksamkeit des Wiedehopfs bei ihnen, wie Droysen z. d. St. treffend bemerkt, wie diejenige hellenischer Kolonisten unter Barbaren. Er verbreitet nämlich bei ihnen die griechische Kultur und vor allem ihre Vorbedingung, die griechische Sprache. — An einer anderen Stelle der *Vögel* (v. 1681) vergleicht Poseidon die unverständlichen Worte

des Barbarengottes Triballos mit der Stimme der Schwalben. — Auch eine verderbt überlieferte, schon besprochene Stelle in den *Fröschen* desselben Dichters (v. 681 f.) geht von der gleichen Anschauung aus. Mag man die Stelle lesen, wie man will, so viel ist sicher, dass der Klang des Liedes der *thrakischen* Schwalbe hier *barbarisch* genannt d. h. mit der thrakischen Barbarensprache verglichen wird. — Es mag auffallen, dass hier wie an den meisten bisher genannten Stellen gerade die Schwalbe zu dem Vergleiche mit den Barbaren herangezogen ist. Im letzten Falle ist die Sache sehr einfach zu erklären. Der Volksführer Kleophon soll als Thraker gebrandmarkt werden; diesem Zwecke entspricht am besten der Vergleich mit der Schwalbe, die durch die Verwandlungssage zur Thrakerin gestempelt worden war. In den übrigen vier Fällen aber äussert sich die fast übertriebene Feinheit des griechischen Geschmackes, der für Wohlklang und Rhythmus so ausserordentlich empfänglich war. Das Schwalbenlied ist nämlich weder besonders wohllautend noch enthält es Rythmen, die ins Ohr fallen; es ist mit schnarrenden Tönen durchsetzt und wird sozusagen heruntergeleiert. Wir Deutsche schätzen das Gemütliche an diesem anspruchslosen Liede; der Grieche dagegen stellt an den Vogelgesang höhere Anforderungen, denen die Schwalbe nicht genügt, weshalb sie, abgesehen von der Unverständlichkeit ihres Gesanges, die sie mit allen Vögeln teilt, für die Vergleichung mit den rauh und scheinbar unartikuliert sprechenden Barbaren besonders geeignet war. — Eine etwas gekünstelte Vorstellung, die vielleicht auf Aristoph. Av. 198 ff. zurückgeht, tritt bei Mosch. III 47 ff. zu Tage. Hier wird von dem toten Dichter Bion gesagt, er habe die Nachtigallen und Schwalben durch seine Lieder ergötzt und habe sie sprechen (d. h. menschlich sprechen) gelehrt.[113]) Deshalb trauerten sie jetzt um den Tod des geliebten Dichters mehr als alle anderen Vögel. Mag der erstere Zug, die Freude der Vögel an dem Gesange des Dichters, auf das Vorbild des mythischen Orpheus, dessen Name v. 18 dem Bion als Ehrentitel gegeben wird, beruhen und dadurch eine höhere ästhetische Bedeutung beanspruchen, so ist doch das übrige eine idyllische Spielerei ohne tieferen Sinn. Möglich, dass Aristophanes dem Verfasser den Gedanken eingab, dass man den Vögeln die menschliche Sprache lehren könne. Was aber bei jenem durch die Anlage des Stückes als Voraussetzung geboten war, ist hier vollkommen unnötig bzw. unverständlich. Einer durchaus entgegengesetzten Anschauung von den Beziehungen zwischen Singvogel und Dichter huldigt der vogelfreundliche Alcman (frg. 25), der sich als den *Schüler* zungenfertiger Vögel bekennt.

An den bisher behandelten Stellen haben wir die Vogelsprache als unverständlich bezeichnet gefunden. Es gibt aber doch eine Macht, welche den Schlüssel zu diesem Geheimnisse besitzt und ihn ihren Auserwählten leihen kann, die Gottheit. Sie öffnet dem Seher das Ohr und macht ihm das Unverständliche verständlich, das Verhüllte offenbar. Es ist merkwürdig, dass ein derartiges Vogelorakel, das uns Deutschen durch Sage und Volksmärchen so vertraut geworden ist, in der griechischen Poesie, soweit meine Beobachtungen reichen, nur zweimal und zwar bei demselben Dichter sich findet. Apollonius Rhodius ist es, der in sein Argonauten-Epos zweimal einen Vogel eingeführt hat, der durch seine Sprache[114]) eine göttliche Offenbarung verkündet. Die erste Stelle ist I 1084 ff. Nachdem das Schiff Argo zwölf Tage durch widrige Winde aufgehalten worden war, schliefen in der Nacht alle Argonauten mit Ausnahme des Akastus und des Sehers Mopsus. Da umkreist ein Eisvogel das Haupt des schlafenden Jason und verkündet mit heller Stimme (λιγυρῇ ὀπὶ θεσπίζουσα), was man thun müsse, um die widrigen Winde zu hemmen. Der Seher Mopsus versteht die prophetische Stimme (ἐναίσιμον ὄσσαν) des Vogels. Er weckt den Jason und teilt ihm mit, er solle den heiligen Berg Didymus besteigen und die Göttermutter versöhnen; dann würden die Winde sich legen. Solches habe er aus der Stimme des Meereisvogels vernommen, der um das Haupt des Schlafenden geflogen sei und dabei alles im einzelnen geoffenbart habe (τὰ ἕκαστα πιφαυσκομένη). Aus diesen letzteren Worten sehen wir, dass Mopsus nicht etwa aus der Erscheinung des Vogels einen Schluss auf die Änderung des Wetters zog, sondern dass der Vogel eine förmliche Botschaft der Götter an die Argonauten auszurichten hatte. Das Mittel dieser Offenbarung ist nicht, wie sonst im Augurium, symbolisch und mehr oder minder zweideutig, sondern eine direkte Mitteilung durch die Vogelsprache. — An der zweiten Stelle (III 926 ff.) ist es eine Krähe, die im Auftrage der Göttin Hera dem nämlichen Seher Vorwürfe darüber macht, dass er durch seine Anwesenheit die Aussprache Jasons mit Medea stören wolle, worauf Mopsus sogleich umkehrt. Die Scheltrede des Vogels wird vom Dichter in die menschliche Sprache übertragen und in direkter Rede wiedergegeben.

Es erscheint gewiss merkwürdig, dass nur zwei Stellen bei den griechischen Dichtern nachzuweisen sind, welche das Augurium durch das von den Göttern verliehene Verständnis der Vogelsprache erklären und so die Idee des Auguriums erweitern und ausschmücken. Bei näherem Zusehen aber verschwindet das Sonderbare an der Sache. Die Vogelschau be-

schränkte sich in der Hauptsache auf grosse Vögel, besonders Adler und Geier, denen nur wenige Laute zur Verfügung stehen, während das Auffallende an ihnen der Flug ist, der sie zum Botendienste der Götter befähigt. Der Erscheinung der kleineren, lautreicheren Vögel dagegen wurde begreiflicherweise nicht die gleiche Wichtigkeit zugemessen, und in die Geheimnisse ihres Gesanges bzw. ihrer Sprache einzudringen gehörte nicht zu den Aufgaben des Vogelschauers. So müssten wir also dem Apoll. Rhod. in diesem Punkte eine rühmenswerte Originalität zugestehen, wenn nicht ein ganz ähnlicher Zug in der alten Sage vom Seher Melampus, die Apollonius jedenfalls kannte, sich fände.[115]) Bei diesem Sachverhalte empfiehlt sich die Annahme, dass es das Vorbild dieser Sage war, das den Dichter veranlasste, zweimal ein Vogelorakel in sein Epos einzufügen.

Im übrigen betrachten die griechischen Dichter den Gesang gewisser Vögel, besonders der Schwalben, aber auch der Häher und der Nachtigallen, sowie das Gurren der Turteltaube gerne als eine Kundgebung ihres schwatzhaften Naturells, als Geschwätz oder Geplauder, wobei je nach Umständen der angenehme oder unangenehme Eindruck überwiegt.

Die charakteristischen Eigenschaften dieses Schwalbengeplauders gibt der Komiker Nicostratus (frg. 27) mit den Worten an: *Wenn es ein Zeichen von Verstand wäre, fortwährend, viel und schnell zu schwätzen* (συνεχῶς καὶ πολλὰ καὶ ταχέως λαλεῖν), *so wären die Schwalben viel verständiger zu nennen als wir.* Gewiss waren es diese Eigenschaften, die dem Volksgeiste die Anregung gaben, das Schwalbenlied als Geplauder oder Geschwätz zu betrachten. Doch wollen wir weiter ausgreifen und zunächst diejenigen Stellen betrachten, an denen der Gesang der Schwalbe durch die Wörter λάλος, λαλέω und stammverwandte Bildungen bezeichnet wird!

Ausser der eben genannten Stelle des Nicostratus verhält sich nur noch ein Rätsel-Ausdruck des Lycophron (v. 1319), der unter der Bezeichnung *der geschwätzige Häher* (ἡ λάληθρος κίσσα) das sprachbegabte Schiff Argo verstanden wissen will, dem Sinne nach ungefähr neutral. Sämtliche übrigen Stellen geben, wenn man sie im Zusammenhange betrachtet, dem Begriffe *Geschwätz* entweder eine unangenehme oder eine angenehme Nebenbedeutung.

Als lästig erscheint das Geschwätz der Schwalbe in der Fabel 416, in der ihr die Krähe wegen ihrer Schwatzhaftigkeit Vorwürfe macht, und in der Fabel 416 b, welche die einsame Musik der Schwäne in Gegensatz stellt zu dem lästigen, aufdringlichen Geschwätze der Schwalben. In beiden Fabeln er-

scheint als der verständliche Inhalt ihres Geschwätzes das traurige Schicksal, das sie einst als Mensch unter Menschen erlebt hat. In beiden Fabeln ist auch der Widerspruch verwertet, der ohne vieles Nachdenken aus dem Verhältnisse des Mythus zur Wirklichkeit herauskonstruiert werden konnte, dass nämlich Philomela durch Tereus die Zunge verloren hat und doch als Schwalbe im Schwätzen so unermüdlich ist. Sie jammert über den Verlust ihrer Zunge und ist doch schwatzhafter als alle Wesen, die noch eine Zunge besitzen, ein Gegensatz, der den Vorwurf der Schwatzhaftigkeit noch verschärft, aber etwas schulmässig Gezwungenes an sich hat. Viel näher lag es da, den Schwalbengesang als Stammeln einer Zungenlosen zu erklären, eine Auffassung, deren Spuren weiter unten aufgesucht werden sollen. — Besonders brauchbar erwies sich natürlich die Deutung des Vogelgesanges als lästiges Geschwätz für die Komödie, wenn es sich darum handelte, Frauen durch den Vorwurf der Geschwätzigkeit zu treffen. So lesen wir bei Alexis (frg. 92): *Schwatzhafter als dich, o Weib, habe ich noch nie einen Häher gesehen, nie eine Nachtigall noch eine Turteltaube noch eine Cikade.*[116]) Und bei Philemon (frg. 208) treffen wir den Ausruf: *Die Schwalbe, o Weib, schwätzt nur den Sommer über* — du aber das ganze Jahr hindurch, wie wir mit Meineke und Cobet die Stelle wohl ergänzen dürfen.[117]) — Ebensogut wie für die Komödie eignete sich diese Auffassung für das Anacreontische Lied und für das Epigramm. Im 9. Anacreontischen Liede ruft der erzürnte Dichter: *Was willst du, dass ich mit dir thun soll, geschwätzige Schwalbe* (λάλη χελιδών)? *Soll ich dir die leichten Flügel stutzen? oder vielmehr dir im Munde die Zunge, wie jener Tereus, ausschneiden? Warum hast du mich durch deine frühertönende Stimme aus meinen schönen Träumen gerissen?* Der Ton dieses Gedichtes ist trotz seiner scheinbar zornigen Gebärde doch nicht bitter sondern scherzhaft, wie es einem solchen Kinde der leichtgeschürzten Muse zukommt. — Redseliger als das Original ist die Nachahmung desselben durch Agathias (Anth. P. V 236). Auch hier haben die Schwalben den Dichter, der erst gegen Morgen Schlaf gefunden hat, durch ihr Gezwitscher aufgeweckt und seinen Liebessorgen wieder überantwortet. Er fordert die Schwätzerinnen (λαλητρίδες) auf, stille zu sein. Er habe ja nicht die Zunge der Philomela ausgeschnitten. Sie sollten den Itylus in den Bergen beweinen . . . und ihn in Ruhe lassen. Den Inhalt des Geschwätzes der Schwalbe bildet an dieser Stelle die Klage über ihr trauriges Schicksal. In beiden Gedichten wird, wenn auch in verschiedener Weise, die Ausschneidung der Zunge erwähnt, die zu der Schwatzhaftigkeit des Vogels

in einem so sonderbaren Widerspruche steht. — Wie schon bei Alexis so trifft auch in einem Epigramme (Anth. P. XII 136) die Nachtigall statt der Schwalbe der Vorwurf weibischer Geschwätzigkeit, und zwar ist diese Anklage in ungewöhnlich derbe Worte gekleidet. Wir haben die Stelle schon S. 26 behandelt; es erübrigt also nur zu bemerken, dass der Dichter die Nachtigallen[118]), die ihn im Schlafe stören, ein schwatzhaftes Weibergeschlecht (λάληθρον θῆλυ γένος) nennt und sie auffordert, zu schlafen und ihn in Ruhe zu lassen. — Hierher gehört auch das Sprichwort: *Geschwätzig wie eine Turteltaube* (τρυγόνος λαλίστερος, vgl. Menander frg. 416) und ein derber Ausdruck des Komikers Demetrius (frg. 3) über die gleiche Sache, der hier nicht wiederzugeben ist.

Nach diesen Stellen, die sich aus der mythologischen Naturauffassung der alten Griechen recht wohl erklären lassen, uns aber doch immer etwas fremdartig anmuten, berühren uns andere Dichterworte, durch die der Vogelgesang, insbesondere derjenige der Schwalbe, als angenehmes Geplauder bezeichnet wird, doppelt wohlthuend. Diese Nebenbedeutung ist zwar meist nicht direkt ausgedrückt, lässt sich aber leicht aus dem Zusammenhange ableiten. So verhält es sich vor allem bei dem behaglichen idyllischen Bildchen, das uns Theocrit (V 45 ff.) vor Augen stellt. An dem Orte, den er schildert, stehen schattige Eichen, den Boden bedecken grünende Kräuter, angenehm summen bei den Körben die Bienen, es sprudeln zwei Quellen frischen Wassers, *und es plaudern auf dem Baume die Vögel* (v. 47 f. . . . ταὶ δ' ἐπὶ δένδρει / ὄρνιθες λαλαγεῦντι). Wer wollte dies Geplauder in dieser stimmungsvollen Umgebung nicht angenehm finden? — Auf diese Stelle des Theocrit wird wohl auch der gleiche Ausdruck (λαλαγέω) in einem albernen Epigramme des Marianus Schol. (Anth. P. IX 668) zurückgehen. In einem Parke in der Nähe der Stadt, den der Verfasser nach dem Ps. Theocr. Epigr. 17 beschreibt, *plaudern die Nachtigallen* (v. 11 αἱ δὲ πέριξ λαλαγεῦσιν ἀηδόνες). Weit besser freilich kommen bei dieser Schilderung die Baumgrillen weg, indem ihr Lied eine wohlklingende Melodie (ἁρμονία), also eine kunstvolle Musik genannt wird, eine Art der Darstellung, die alle Verhältnisse auf den Kopf stellt. — In einem Epigramme des Philippus (Anth. P. VI 247) wird das dem Ohre der Arbeiterin liebe Geräusch des Webeschiffchens mit der Stimme der *früh schwätzenden* Schwalbe verglichen. (Vgl. S. 24). — Antipater aus Sidon (Anth. P. VII 423) nennt unter den Symbolen, die auf dem Grabmale einer Frau angebracht sind, einen Häher und erklärt dieses Symbol damit, dass diese Frau *immer redselig, immer geschwätzig* (ἀεὶ πολύμυθον, ἀεὶ λάλον) gewesen sei. Es würde

dem Zwecke eines Grabmals, auch wenn es vom Dichter nur fingiert sein sollte, widersprechen, wenn der Toten ein Makel angehängt würde. Wir sind also wohl berechtigt, die Geschwätzigkeit der Frau näher zu definieren als die liebenswürdige, unterhaltende Gabe der Redseligkeit, eine Bedeutung, die schon in dem Worte πολύμυθον, durch welches λάλον präcisiert wird, zu liegen scheint. — Klar tritt dieser Sinn hervor in einem inschriftlich erhaltenen Epigramme (Kaibel 582, 1. Jahrh. n. Chr.). Es nennt eine verstorbene Frau hellstimmiger als die Sirenen, goldener als Kypris; es bezeichnet sie als *schwatzhaftes, fröhliches Schwälbchen* (v. 3 ἡ λαλίη φαιδρή τε χελιδονίς), natürlich mit Rücksicht auf ihr liebenswürdiges, unterhaltendes Geplauder. — In die Reihe dieser Stellen gehört auch ein artiges Epigramm des Euenus (?) (Anth. P. IX 122). Eine Schwalbe hat eine Grille gefangen und will sie ihren Jungen als Nahrung zutragen. Der Dichter interpelliert den Vogel, weil er sich an einem Wesen, das ihm in vielen Stücken nahe verwandt sei, vergreife, und fordert ihn auf, die Grille freizulassen. Als gemeinschaftliche Züge sind folgende namhaft gemacht: Beide sind geschwätzig, beide geflügelt, beide sommerliche Wesen, beide Sänger. Dass der Dichter gerade die Geschwätzigkeit als besonders charakteristisch für beide angesehen hat, beweist der Umstand, dass er diesen Zug in etwas vordringlicher Weise doppelt hervorhebt und zwar für die Schwalbe wie für die Grille mit demselben Worte (v. 1 λάλος λάλον ἁρπάξασα, v. 3 τόν λάλον ἃ λαλέσσα). Dass aber das Geplauder der Schwalbe nach der Ansicht des Dichters angenehm anzuhören ist, beweist die Bezeichnung des Vogels als *Sänger* am Schlusse des Gedichtes. — Endlich ist hier noch zu erwähnen das Frühlings-Epigramm des Leonidas (Anth. P. X 1), das für eine Reihe ähnlicher Gedichtchen vorbildlich geworden ist. Es beginnt mit den Worten: *Jetzt ist die Zeit wieder günstig der Schiffahrt; denn schon ist die plaudernde Schwalbe* (λαλαγεῦσα χελιδών, vgl. Theocr. V 48) *wiedergekommen und der liebliche Zephyr.* Gewiss erscheint auch an dieser Stelle das Schwalbengeplauder als ein Laut, der angenehme Empfindungen im Menschenherzen wachruft.

Während wir bei λάλος und seinen Ableitungen eine zweifache Färbung der Bedeutung feststellen konnten, hat das andere bei den Dichtern gebräuchliche Wort, das *schwatzhaft* bedeutet, κωτίλος, durchweg den Nebenbegriff des Einschmeichelnden angenommen. Letztere Bedeutung wird von Procl. zu Hesiod Op. 374 für das Ptcp. κωτίλλουσα (= ἡδέα λέγουσα) ausdrücklich angegeben. Die Dichterstellen beweisen (mit einer einzigen Ausnahme) direkt allerdings nur das eine, dass dieses Wort nicht in

tadelndem Sinne vorkommt; doch lassen sie bei genauerer Betrachtung des Zusammenhanges auch eine günstige Deutung zu, sodass wir diese, gestützt auf den sonstigen Gebrauch des Wortes, ohne weiteres annehmen können. So steht κωτίλος dreimal bei älteren Lyrikern. Schon Anacreon (frg. 154) gab der Schwalbe dieses Attribut (κωτίλη χελιδών), und ebenso nannte sie Simonides (frg. 243), dessen Schwalbenfreundlichkeit zur Genüge das 74. frg. (*Berühmte Botin des süssduftenden Frühlings, stahlblaue Schwalbe)* beweist. Derselbe Dichter nennt (frg. 73) die Nachtigallen *vielplaudernde* (πολυκώτιλοι), ein Ausdruck, der schon wegen der beigesetzten Bezeichnung *Frühlingsbotinnen* (εἰαριναί) nicht als Tadel aufgefasst werden kann. — Aus einer Stelle des Komikers Strattis (frg. 47) erfahren wir, dass die Thebaner manche Dinge mit eigenen, altertümlichen Namen bezeichneten. Unter anderen Beispielen wird angegeben, dass sie für die Schwalben den Ausdruck κωτιλάδες (Plaudervögel) hatten. — Κωτίλα heisst die Schwalbe endlich auch am Anfange des absurden Carmen figurale, das von seiner Gestalt den Titel *Schwalbenei* führt (Anth. P. XV 27). Hier beweist die attributive Bezeichnung ἀηδών, welche der Schwalbe sonderbarerweise beigegeben wird und wohl = *Sängerin* zu erklären ist, dass κωτίλος eine angenehme Eigenschaft bedeutet. — Die einzige Ausnahme bildet eine Stelle des Theocrit (XV 87 f.), an der die redseligen Zuschauerinnen des Adonisfestes von einem Fremden unmutig zur Ruhe gemahnt und wegen ihrer Schwatzhaftigkeit *endlos plaudernde Turteltauben* (ἀνάνυτα κωτίλλοισαι / τρυγόνες) genannt werden.

Neben diesen beiden Wörtern, die den Begriff des Schwatzhaften enthalten, hat das sinnverwandte τραυλός, das die Dichter, namentlich diejenigen der späteren Zeit, mehrfach dem Schwalbengesange beilegen, eine spezielle Bedeutung, die den beiden ersteren abgeht. Es schliesst nämlich den Begriff des Stammelns ein und bezeichnet zunächst einen Fehler in der Aussprache, besonders des L und R (vgl. Herodot IV 155). Wie geeignet dieses Wort für die Charakterisierung der Schwalbensprache ist, leuchtet unmittelbar ein. War ja doch der Philomela von Tereus die Zunge ausgeschnitten worden! Sie hatte also das natürliche Sprachvermögen grösstenteils verloren und war verurteilt, zeitlebens unverständlich oder doch wenigstens schwerverständlich zu stammeln, eine Eigenschaft, deren Fortdauer auch nach ihrer Verwandlung in eine Schwalbe als charakteristisch angenommen wurde. (Vgl. Schol. Soph. El. 148.) Es ist hiebei nur das eine merkwürdig, dass diese innere Beziehung nirgends in der Poesie deutlich ausgedrückt ist und dass das Wort so spät erst in Aufnahme kam. Aber dennoch

halte ich die inneren Gründe, welche für die gegebene Erklärung sprechen, für so stark, dass nur die Annahme übrig bleibt, die Dichter hätten diese Beziehung für selbstverständlich gehalten und daher keiner Erläuterung für bedürftig erachtet.

Die älteste Stelle, die hier in Betracht kommt, ist wohl ein Epigramm des Mnasalkas (Anth. P. IX 70), in dem die Schwalbe angeredet wird: *Du mit stammelndem Laute Klagende, Jungfrau, Tochter des Pandion.* — Eine späte Nachahmung dieses Gedichtes von Pamphilus oder Palladas (Anth. P. IX 57) enthält so ziemlich dieselbe Mischung von Ausdrücken, die den Gesang der Schwalbe als eine stammelnde Klage bezeichnen.[119]) In beiden Gedichtchen ist zwar die erste Gewaltthat des Tereus erwähnt, sonderbarerweise aber nicht das Ausschneiden der Zunge, was doch vor allem die Bezeichnung τραυλός rechtfertigen würde. — In einem Epigramme des Philippus auf das berühmte Medea-Bild des Timomachus, das als Staffage ein Schwalbennest mit Jungen zeigte (Anth. P. XVI App. Plan. 141), wird der Vogel angeredet: *Stammelnde Schwalbe* (τραυλὲ χελιδών)! — Das gleiche Beiwort hat die Schwalbe in dem Frühlings-Epigramme des Marcus Argent. (Anth. P. X 4 v. 5 f.): *Schon baut auch die . . . Schwalbe mit stammelnden Lippen* (ὑπὸ τραυλοῖσι . . . χείλεσι) *aus Halmen und Lehm ihr Nest.* Hier ist der Nestbau der Schwalbe als Frühlingszeichen angegeben; ihr stammelnder Gesang ist nur beiläufig erwähnt und zwar in einer wenig geschickten Weise. Denn während die Schwalbe Material zum Neste im Schnabel herbeiträgt, kann sie doch unmöglich singen! Diese Häufung von verbrauchten Motiven zeigt, wie so oft, den Spätling an. Leonidas hatte in seinem Frühlingsepigramme (Anth. P. X 1), das, wie erwähnt, an der Spitze dieser ganzen Reihe steht, nur von der Wiederkehr der plaudernden Schwalbe gesprochen. — In der Grabschrift des Patron (Kaibel 546 b, v. 7) heisst die Schwalbe *die verständig stammelnde* (σοφὰ τραυλίζουσα χελιδονίς), ein etwas unklarer Ausdruck, der den Inhalt des stammelnden Geschwätzes der Schwalbe jedenfalls als klug und weise charakterisieren soll. — Endlich ist hier noch der verunglückte Ausdruck zu erwähnen, durch den im 17. Epigramme des Ps. Theocrit die Lieder der Amsel als *mannigfaltig stammelnde* (ποικιλότραυλα μέλη) bezeichnet sind, ein Attribut, das weder im ersten Teile, wie oben nachgewiesen, noch im zweiten zutreffend genannt werden kann. Denn der Gesang der Amsel hat ganz und gar nichts Stammelndes, sondern eher etwas Feierlich-Ruhiges. Die Übertragung dieses Ausdruckes von der Schwalbe auf die Amsel ist also ein unleugbarer Fehlgriff.

Ausser diesen Stellen, die nach den Bezeichnungen λάλος,

κωτίλος und τραυλός eingeordnet sind, ist die Auffassung des Vogelgesanges als Geschwätz noch an einigen anderen Stellen, die sämtlich in das Gebiet der Komödie gehören, deutlich erkennbar.

Bei Aristoph. Av. 1297 ist bei Gelegenheit der humorvollen Schilderung der Ornithomanie der Menschen erwähnt, dass unter anderen Persönlichkeiten, die nach Vögeln benannt wurden, der Volksführer und Redner Syrakosios den Namen κίττα (Häher) erhielt. Der Witz liegt hier jedenfalls darin, dass der Häher, wie wir gesehen haben, als schwatzhafter Vogel galt, sodass der bekannte Volksredner durch diesen Namen als eitler Schwätzer gebrandmarkt ist. — Über das Wort στωμύλλετε, das Aristophanes Ran. 1310 in einer Parodie auf Eur. Iph. Taur. 1089 ff. gebraucht, ist schon oben gesprochen worden. Es ist dem Sprachgebrauche der Komödie entnommen und bezeichnet so, wie es dasteht, den Gesang der Eisvögel als ein kosendes Geplauder. — Endlich ist noch eine sprichwörtliche Redensart zu erwähnen, die wahrscheinlich auf den gelungenen Ausdruck eines Komikers (Frg. adesp. 550) zurückgeht. Diese bezeichnet geschwätzige Tagediebe als *Nachtigallen, die in den Wirtshäusern herumsitzen* (ἀηδόνες λέσχαισιν ἐγκαθήμεναι). Auch hier, wie an der Stelle des Alexis, wollte Meineke (Philol. XXV 539 und Theocr.[3] zu Mosch. III 38) statt der Nachtigall die Schwalbe einsetzen, während Kock den Text unverändert lässt. Ich glaube, dass letzterer recht hat. Denn der Ausdruck ist m. E. die Parodie einer Tragiker-Stelle, an welcher der wirkliche Aufenthalt der Nachtigallen angegeben war. Erinnern wir uns des von Homer an so beliebten Hintergrundes des Nachtigallengesanges, des grünen Blätterdickichtes, so können wir das mutmassliche Original mit leichter Mühe herstellen. Aus ἀηδόνες φύλλοισιν ἐγκαθήμεναι bildete der Komiker seinen barocken Ausdruck, der gerade durch den Gegensatz von Poesie und Prosa, der in den beiden Wörtern ἀηδόνες und λέσχαισιν zu Tage tritt, besonders komisch erscheint. Auf die Schwalbe dagegen passt dieser Ausdruck keineswegs, da von ihr ein bestimmter Sitz in der Regel nicht angegeben wird.

III. Kapitel.

Der Vogelgesang als Kunstmusik.

Nach den Betrachtungen des vorigen Kapitels könnte sich uns die Meinung aufdrängen, die Deutung des Vogelgesanges als Kunstmusik sei einfach eine Weiterbildung seiner Auffassung als Klage, kombiniert mit seiner Geltung als angenehmer Klang. Der Singvogel, so könnte man meinen, galt dem Griechen als ein verwandelter Mensch, und so deutete man dessen süsstönende Klage als die musikalische Leistung eines auch im Federkleide noch menschlicher Kunstübung beflissenen Wesens. Mag indes auch späteren Dichtern diese bequeme Gedankenverbindung nicht entgangen und von ihnen oft zu den kunstvollsten Mischungen benutzt worden sein, die Wurzel der Deutung des Vogelgesanges als Kunstmusik liegt tiefer. Sie beruht nicht auf den logischen Voraussetzungen der kühl urteilenden Vernunft, sondern sie entquillt den geheimnisvollen Abgründen des menschlichen Fühlens und der daraus entspringenden Naturanschauung der ältesten Zeiten. Steht ja doch die früheste Dichterstelle, an welcher ein Vogel als Kunstsänger genannt ist, Hesiod Op. 202 ff., an der Schwelle der griechischen Poesie, sodass diese dritte Auffassung als ungefähr gleichalt und gleichberechtigt neben die beiden vorigen tritt. Die Möglichkeit, dass hier eine Kombination älterer Ansichten vorliege, kommt nach dieser Wahrnehmung kaum mehr in Betracht; um so mehr aber erfordert die Frage, wie diese Auffassung in so früher Zeit entstehen konnte, eine befriedigende Beantwortung. Denn man sollte meinen, dass ziemlich vorgeschrittene kulturelle Verhältnisse dazu die Voraussetzung bilden müssten, Verhältnisse, in denen die Lehre von der Rückkehr zur Natur die Bewunderung der Natur-

schönheit im allgemeinen und des Vogelgesanges im besonderen auf die Spitze trieb und dem letzteren eine künstlerische Bedeutung unterlegte. In der That aber verhält sich die Sache ganz anders. Nicht eine fortgeschrittene, überfeinerte Kultur war die Wurzel dieser scheinbar sentimentalen Ansicht, sondern die naiv-ursprüngliche Naturanschauung der alten Griechen, welche von der gemütvollen Annahme ausging, dass Mensch und Tier in ihren natürlichen Lebensäusserungen gleichartig und gleichwertig seien. Für diese Naturauffassung legen viele Stellen der Homerischen Epen gewichtiges Zeugnis ab,[120]) und nicht ohne Rührung vermögen wir diese Äusserungen eines angeborenen Naturgefühls zu betrachten, das mit den Empfindungen einer späteren sentimentalen Zeit, in welcher die Überschätzung der Natur und ihrer Geschöpfe zur Mode geworden war, so viele äussere Verwandtschaft zeigt. Wir dürfen es demnach als eine gütige Fügung des Geschickes ansehen, dass uns die genannte Fabel bei Hesiod erhalten geblieben ist, in welcher die Nachtigall als das Symbol des Dichter-Sängers erscheint. Wir erkennen aus ihr die Ursprünglichkeit dieser sinnigen Auffassung und werden ihr daher ein ganz anderes Interesse entgegenbringen, als wenn wir darin nur die Ausgeburt einer überreifen Kultur erblicken dürften. Ein anderer altehrwürdiger Dichter, der vogelfreundliche Alcman, bekennt sich sogar als Schüler der Vögel, nach deren Vorbild er seine Melodie gesetzt zu haben angibt. Von solch frühen Anfängen erstreckt sich die Auffassung des Vogelgesanges als musikalisches Kunstprodukt durch die folgenden Perioden der griechischen Poesie bis in die spätesten Zeiten und erscheint natürlich in den mannigfachsten Variationen. Deutlich heben sich unter den einschlägigen Stellen zwei Höhepunkte der Entwickelung ab, einmal die hochpoetische Schilderung des Nachtigallen- und Schwanengesanges als Kunstmusik in den *Vögeln* des Aristophanes, sodann die gemütvoll-idyllischen Poesiegebilde, welche die Dichter der griechischen Anthologie aus der schon von Hesiod angedeuteten Idee von der Heiligkeit und Unverletzlichkeit des Vogels als Sänger entwickelten.

Gilt demnach der Vogel bei den Griechen seit alter Zeit als ein gottbegnadeter Musiker, so kann es uns nicht wundernehmen, dass es für Sänger und Instrumentalisten eine Schmeichelei bedeutete, wenn man ihre Leistungen mit denen eines trefflichen Singvogels verglich oder ihnen kurzweg den Namen eines solchen beilegte. Und da die Dichter in diesen Zeiten meist auch Komponisten und ausübende Musiker waren, so ergab es sich von selbst, dass auch auf diese der ehrenvolle Vergleich angewandt wurde. Nach und nach wurde dieser

Sprachgebrauch so alltäglich, dass es keinen Anstoss mehr erregen konnte, wenn selbst Philosophen und Redner wegen der einschmeichelnden Schönheit ihrer Vorträge zu den Liedern der Vögel in Beziehung gesetzt wurden.

Wie sehr solche Bezeichnungen auch dem deutschen Geschmacke und Gemüte zusagen, brauche ich nicht weiter auseinanderzusetzen. Wissen ja auch wir einer berühmten Sängerin keine grössere Schmeichelei zu sagen, als indem wir ihr eine Nachtigallenstimme oder eine Nachtigallenkehle zuschreiben oder sie kurzweg eine Nachtigall nennen. Und der grösste unserer deutschen Dichter hat seinem *Sänger* zum Preise seiner Gesangeslust und Gesangeskunst keinen schöneren Vergleich in den Mund zu legen gewusst als die allbekannten Worte:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet.

Der Vogel als Dichter-Sänger, Gesangs- und Instrumentalkünstler.

Betrachten wir zunächst diejenigen Stellen, an denen der Vogel als Dichter-Sänger und infolgedessen als heiliges, unverletzliches Wesen erscheint.[121]) Dabei haben wir auszugehen von einem kostbaren Vermächtnis altgriechischer Dichtung, der schon erwähnten ältesten griechischen Fabel, die uns bei Hesiod Op. 202 ff. erhalten ist: Ein Habicht hat eine Nachtigall ergriffen und trägt sie in seinen Krallen durch die Lüfte. Kläglich jammert der arme Vogel. Doch unerbittlich spricht zu ihm der Räuber: *Thörichte, was schreist du? Ein viel Stärkerer hat dich in seiner Gewalt. Du musst mitgehen, wohin ich dich führe, wenn du auch ein Sänger bist* (v. 208 καὶ ἀοιδὸν ἐοῦσαν). *Ich werde dich verzehren oder freilassen, je nachdem es mein Wille ist.* Bei der didaktischen Natur der Hesiodischen Poesie drängt sich sofort die Frage auf, welchen Sinn diese Fabel hat und auf wen sie gemünzt ist. Ohne Zweifel ist es das Verhältnis zwischen Fürst und Sänger, wie es sich zu jener Zeit entwickelt hatte, das der Dichter mit seiner Fabel kennzeichnen will (vgl. O. Keller, S. 310). Der Dichter leidet unter dem Drucke des Mächtigen, und es bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich dem tyrannischen Willen desselben zu fügen, wenn er nicht seine Existenz aufs Spiel setzen will. Schon hier leuchtet der Gedanke der Unverletzlichkeit des Sängers aus der Darstellung hervor; aber der Fürst kehrt sich nicht an das ihm wohlbekannte Vorrecht des heiligen Standes (v. 208); er behandelt den Sänger nicht besser als seine gewöhnlichen Unterthanen. Freilich liegt der Schwer-

punkt dieser Stelle nicht so fast in der Fabel selbst, als in ihrer symbolischen Bedeutung. Hesiods Nachtigall ist nur dem Namen nach ein Vogel, in Wirklichkeit aber der Dichter. Andererseits aber beruht die Deutlichkeit der Fabel eben darauf, dass der beste Singvogel, die Nachtigall, sich zum Repräsentanten des Dichter-Sängers am besten eignete, weil sie selbst als kunstreicher Sänger galt. Ohne diese Voraussetzung hätte die Fabel keinen verständlichen Sinn. — Dieselbe Ansicht von der Heiligkeit des Sängers spricht aus dem Attribute ἱερός, das Aristophanes (Av. 210 und 745) den Gesängen der Vögel gibt. V. 211 wird der Mund der Nachtigall sogar *göttlich* genannt, und die Wirkung ihrer Lieder erstreckt sich bis in den Himmel. Doch davon später! — Nach diesen bedeutsamen Ansätzen erhielten die Vögel ihre endgiltige poetische Erklärung als heilige und unverletzliche Sänger erst in der alexandrinischen und römischen Zeit. Aus der ersteren Epoche haben wir zwei Zeugnisse. Rhianus (Anth. P. XII 142) nennt die von einem Knaben gefangene Amsel einen *heiligen Vogel* (v. 3 ἱερὸς ὄρνις), was sich jedenfalls auf die Eigenschaft des Vogels als Sänger bezieht. — Mit voller Gewissheit ergibt sich diese Erklärung aus einer Gruppe von drei anmutigen Epigrammen, deren erstes noch der alexandrinischen Zeit angehört. Sie behandeln sämtlich den gleichen Gegenstand: Eine Amsel und eine Drossel haben sich gefangen. Der Sänger, die Amsel, entkommt aus dem losen Garne, die fette Drossel aber wird verspeist. Dass die Amsel, nicht die Nachtigall, hier als Vertreter der Singvögel erscheint, hat seinen Grund in der poetischen Einkleidung und in der Pointe dieser Epigramme. Es handelt sich um eine Scene des Vogelfanges. Das gefühllose Garn erweist sich rücksichtsvoll gegen den *heiligen Sänger;* es lässt ihn frei, während es eine andere fette Beute zurückbehält. Nun ist aber derjenige Sänger, der beim Vogelfange vor allem in Betracht kommt, die Amsel. Sie unterscheidet sich durch ihre Farbe mit Leichtigkeit von den ungefähr gleich grossen Drosseln, die den Griechen nicht als Sänger sondern nur als stumme Durchzugsvögel bekannt waren. Die kleineren Singvögel, zu denen die Nachtigall gehört, werden zwar auch gefangen und verzehrt, aber wegen ihrer Kleinheit nicht genauer unterschieden, weder nach ihrer Art noch nach ihrem Geschmacke. So geht also hier die Amsel der Nachtigall voran. Antipater von Sidon (Anth. P. IX 76) war es, der das erste der in Rede stehenden Epigramme verfasste. Bei ihm fangen sich Amsel und Drossel in zwei Schlingen, deren eine die Amsel wieder freilässt. Als Grund gibt der Dichter die *Heiligkeit* des Vogels an und fährt dann fort: *Schonung für die Sänger gab es also sogar bei den*

tauben Fanggarnen.[122]) — Im Kranze des Philippus ist derselbe Gedanke durch ein Epigramm des Archias (Anth. P. IX 343) vertreten, das auf dem vorigen beruht, aber in der Behandlung des Stoffes sich ziemlich selbständig zeigt. Hier fangen sich die beiden Vögel nicht in einzelnen Schlingen sondern in einem grossen Netze, aus dem die Amsel wieder entkommt, während die Drossel hängen bleibt. Das gibt dem Dichter Anlass zu dem Ausrufe: *Fürwahr! Heilig ist der Sänger Geschlecht! Grosse Rücksicht also nehmen sogar taube Netze auf die gefiederten (Sänger).*[123]) Die Formulierung der Pointe ist im ersten Teile — Unverletzlichkeit des Sängers — deutlicher, im zweiten Teile dagegen weniger gelungen als bei Antipater. — Auch im Kranze des Agathias findet sich ein Epigramm desselben Inhalts (Anth. P. IX 396). Es hat den Paulus Silent. zum Verfasser, der sich diesmal als ein glücklicher und geschmackvoller Nachahmer zeigt. Die ersten vier Zeilen bringen zwar nichts Neues, ausser der Bezeichnung der Amsel als *die Einsamkeit liebender Sänger* (v. 4 ᾠδὸς ἐρημοφίλας). Dagegen ist der Schlussgedanke sehr hübsch gewendet: *Gewiss hat die dreimalselige Herrin der Jagd, Artemis, den Vogel-Sänger dem sangeskundigen Herrn der Lyra freigegeben.*[124]) Artemis verzichtet also auf die ihr zufallende Beute zu gunsten ihres musikalischen Bruders, da die Amsel als Sänger nicht ihr untersteht, wie die jagdbare Drossel, sondern dem gesangliebenden Gotte Apollo, dem Beschützer der Dichter und Sänger. — Ohne Zweifel treten hier Vogelschutzbestrebungen, die uns ganz modern anmuten, in der griechischen Poesie auf, und man könnte sich freuen, wenn die jetzt üblichen Äusserungen des Mitgefühls mit dem traurigen Lose dieser edlen Geschöpfe ebenso geschmackvoll ausgedrückt wären wie diejenigen der griechischen Dichter. Die Voraussetzung ist hier wie dort die gleiche: Der Idee nach müssten die Singvögel als Sänger unverletzlich sein und jederzeit geschont werden. Aber der Hunger und die Genusssucht verleiten den Menschen immer wieder dazu, dieses ideale Gebot zu übertreten. Gegen dieses gefühllose Gebaren tritt der Dichter auf und stellt den verfolgten Sänger unter den Schutz der Gottheit, indem er dabei nachdrücklich seine Schonungsbedürftigkeit und -Würdigkeit betont. Das Ganze ist mit der den griechischen Dichtern eigenen Zurückhaltung in den Rahmen einer idyllischen Anekdote gefasst. — Von der gleichen Stimmung getragen ist ein schon mehrfach erwähntes Epigramm des Marcus Argent. (Anth. P. IX 87), das mehr wohlgemeint als gründlich durchdacht ist. Hier fordert der Dichter die Amsel auf, die ihr feindliche Eiche zu meiden und lieber die Weinberge aufzusuchen und dort zu singen. Die Eiche nämlich

erzeuge den Vogelleim, der Weinstock dagegen die Traube. (Diese solle sie ohne Bedenken verzehren), denn Bromios liebe die Liedersänger (ὑμνοπόλους). So hübsch dieser Gedanke ist, so wenig erweist er sich als stichhaltig, wenn wir bedenken, dass gerade der Schaden, den Amseln, Drosseln und Stare in den Weinbergen anrichteten, auch Anlass zu ihrer Verfolgung gab (vgl. Anth. P. IX 373). — Dieselbe Bezeichnung (ὑμνοπόλος) wird einem anderen Singvogel, der Schwalbe, und ebenso der so geschätzten Baumgrille von dem Dichter Euenus in einem schon besprochenen Epigramme (Anth. P. IX 122) beigelegt. Die Schwalbe wird aufgefordert, die gefangene Grille freizulassen; denn *es sei nicht billig, dass ein Liedersänger durch den Mund eines anderen Liedersängers zu grunde gehe.*[125]) Auch hier schwebt dem Dichter der Begriff der Unverletzlichkeit des Sängers, diesmal der Grille, vor Augen. Unrecht ist es, sie zu fangen und zu töten; noch ärger aber würde das Unrecht, wenn ein anderer Sänger, die Schwalbe, sich an seinem Gesangesgenossen vergriffe. — Die besprochenen Stellen setzen uns endlich auch in den Stand, ein Epigramm des Mnasalkas (Anth. P. VII 171) zu verstehen, das als Grabschrift eines Vogelfängers gedacht ist. *Lass dich nunmehr nieder auf dieser anmutigen Platane, heiliger Vogel, und vergönne hier deinem schnellen Fittich auszuruhen! Denn tot ist Poimander (der Vogelfänger). . . .* Auch hier bezeichnet natürlich ἱερός die Unverletzlichkeit des Vogels als Sänger, die freilich von dem professionellen Vogelfänger nicht respektiert wird. Welcher Vogel mag nun hier gemeint sein? Ich glaube, dass wiederum nur die Amsel, der beste Sänger unter den fang- bzw. jagdbaren Vögeln, in Frage kommen kann, und hoffe, diese Annahme im Vorausgehenden schon ausreichend begründet zu haben.

Zu dieser Stellung der Vögel als heilige, gottbegnadete Sänger erscheint es als recht wohl passend, dass die Dichter sie mehrfach in ein besonderes Verhältnis zu den Göttinnen der Kunst, den Musen, bringen. Aristophanes (Av. 659) nennt die Nachtigall *die lieblich singende, mit dem Gesange der Musen zusammenstimmende,*[126]) und in der Parabase dieses Stückes (v. 725 f.), in den Versen, in welchen die Vögel den Menschen die Vorteile auseinandersetzen, die sie vom Weltregimente der Vögel hätten, verkünden sie mit hochtönendem Pathos: *Wenn ihr uns als Götter betrachten wollt, werdet ihr an uns Seher und Musen haben.* Der Humor dieser Worte liegt in der Übertreibung der allbekannten mantischen und musikalischen Bedeutung der Vögel. Kurz darauf (v. 737) redet der Vogelchor die Nachtigall als *Muse des Waldes* (Μοῦσα λοχμαία) an und rühmt sich, dass er mit ihr tief im Walde singe

und tanze. Der Ausdruck *Muse des Waldes* ist verschieden erklärt worden. Die Scholien beziehen ihn nicht auf die Nachtigall, sondern auf die Muse des Vogelgesanges überhaupt, also auf eine Personifikation des Vogelliedes, der dann die nämlichen Attribute beigelegt würden wie den Singvögeln. Da aber diese Beiwörter z. T. sich auf die Nachtigall beziehen — λοχμαία stimmt zu dem Aufenthaltsorte, den der Dichter v. 207 für die Nachtigall angibt — z. T. der Art sind, dass sie entweder auf der Nachahmung eines Ausdruckes in der besprochenen Hesiodischen Fabel (Op. 203) zu beruhen oder auf die Darstellerin der Nachtigall, die buntgeschmückte Flötenspielerin, sich zu beziehen scheinen (ποικίλη), so glaube ich, dass hier die Nachtigall gemeint ist, mit welcher der Vogelchor singen und spielen will.[127]) — Noch deutlicher als der phantasiereiche Komiker präcisiert Euripides (Iph. Taur. 1104 f.) das Verhältnis der Singvögel zu den Musen. Der Chor erwähnt dort den kreisrunden See auf der Insel Delos, *wo der liedersingende Schwan den Musen dient.*[128]) Der Schwan ist also ein Diener der Musen, und sein Dienst ist sein Gesang. (Nach Bauer-Wecklein[2]). — Damit verwandt ist eine Stelle des Callimachus (Hymn. IV 249 ff.) Während der Geburt Apollos fliegen die Schwäne, *die singenden Diener des Gottes*, siebenmal um die Insel Delos und singen dazu. Der Dichter nennt sie dabei *die Vögel der Musen, die sangesreichsten unter den Gefiederten.*[129]) Von diesem siebenmaligen Umfluge wird in den folgenden Versen die Zahl der Saiten abgeleitet, die Apollo zur Erinnerung daran später auf die Leier spannte. Merkwürdig ist es bei dieser Stelle, dass Callimachus die Schwäne schon vor und bei der Geburt des Gottes der Gesangeskunst dessen *Diener* nennt. Der Gen. poss. Μουσάων will jedenfalls nichts anderes andeuten, als dass die Schwäne den Musen zugehören, d. h. ihrem speziellen Dienste geweiht sind. — Auf der nämlichen Anschauung beruht ein zierliches Epigramm des Philippus (Anth. P. IX 88), in welchem die Sage von Arion auf eine Nachtigall übertragen ist, die bei heftigem Nordsturme ein mitleidiger Delphin auf den Rücken nahm. Das Gedicht schliesst mit dem hübschen Satze: *Immer haben die Delphine den Musen Ruderdienste geleistet, ohne Lohn zu beanspruchen. Nicht lügt die Sage von Arion.* Das Gedicht ist natürlich nichts weiter als eine artige Spielerei. Aber das eine kann man doch mit Sicherheit daraus ersehen, dass die Nachtigall als Musenvogel angesehen wurde, sodass der Dienst, den der freundliche Delphin ihr erwies, als eine Gefälligkeit gegen die Musen selbst bezeichnet werden konnte. — Im Zusammenhange mit solchen Anschauungen spricht die Poesie auch von Musensitzen (μουσεῖα)

der Vögel, womit sie den Ort bezeichnet, an dem ein Vogel sich gerne seinem Gesange hingibt. Euripides (Hel. 1108) nennt so den Sitz der Nachtigall in dichtbelaubten Bäumen. Dagegen missglückte ihm derselbe Ausdruck an einer anderen Stelle. Er nannte nämlich in der Alkmene (frg. 89) den Epheu *den Musensitz der Schwalben,* [130]) ein Ausdruck, der (nach Kock) gerade für die Schwalbe am wenigsten passte, da dieser die Eigenschaft eines Musenvogels wegen ihres geringwertigen Gesanges völlig abgeht. Dem scharfen Blicke des Aristophanes entging diese Schwäche des ihm unsympathischen Dichters nicht; er benannte daher in parodierender Weise (Ran. 93) mit dem nämlichen Ausdrucke die unbedeutenden jüngeren Tragiker seiner Zeit. — So gut wie einen Musensitz konnte man den Vögeln auch eine Musenkunst (μουσική) zuschreiben; doch haben wir für diesen Ausdruck nur ein einziges spätes Zeugnis. In der Fabel 416 b wird der süsse und harmonische Klang, den der Wind in den Flügeln der Schwäne hervorbringt, zweimal eine Musik genannt.

Nach den bisher betrachteten Stellen gilt der Singvogel den griechischen Dichtern als heiliger, unverletzlicher Sänger, als Diener der Musen. Des Sängers Werk aber ist sein kunstmässiges Lied. Hören wir also, wie uns die Poesie das Lied des Vogels als Kunstgesang schildert!

Es gibt verschiedene Kunstformen des Liedes; die einfachste Bezeichnung für die ganze Gattung ist und bleibt aber das Wort ᾠδή (Gesang). Betrachten wir die Stellen, an denen diesem Worte die Bedeutung eines kunstvollen Gesanges innewohnt, so geraten wir vor allem auf eine interessante Stelle aus dem Ion des Euripides (162 ff.) Es ist die poesievolle Scene, in welcher der fromme Knabe die Tempelhallen reinigt und die während dieses Geschäftes heranfliegenden Vögel verscheucht. Der zweite Vogel, der sich den Altären naht, ist ein Schwan. Ihm ruft der Knabe zu: *Wirst du nicht anderswohin deinen purpurschimmernden Fuss* [131]) *wenden? Nicht wird dich der Umstand, dass die Leier des Phöbus mit deinem Gesange zusammenstimmt, vor meinen Geschossen schützen.* [132]) *Seitwärts wende deinen Flug und eile hin zum See auf Delos! Wenn du mir nicht folgst, wirst du deine schönstimmigen Lieder* (v. 169 τὰς καλλιφθόγγους ᾠδάς) *mit Blut beflecken.* In aller Kürze hat der Dichter hier einen Gedanken berührt, der seinen klassischen Ausdruck, freilich nicht in Bezug auf den Schwan sondern auf die Nachtigall, an einer herrlichen Stelle des Aristophanes (Av. 217 ff.) gefunden hat. Euripides denkt sich nämlich ohne Zweifel wie Aristophanes die Sache so, dass Apollo den Gesang des Schwanes auf der Leier begleitet. Gerade

diese Kürze, mit welcher der hochfliegende und ohne weitere Ausführung nicht verständliche Gedanke nur gestreift ist, veranlasst mich, hier eine Beeinflussung des Euripides durch Aristophanes,[133]) nicht aber das umgekehrte Verhältnis anzunehmen. Freilich wäre dann auch die Abfassungszeit des Ion nach derjenigen der *Vögel* (414 v. Chr.) zu datieren, was zu den neueren Forschungen stimmt. (Vgl. Christ, Gesch. d. gr. L.[2] S. 228, Anm. 1). — Als Trauergesang erscheint das Lied (ᾠδή) der Schwäne bei Mosch. III 15. Sie werden aufgefordert, *mit seufzendem Munde ein Trauerlied um den toten Bion zu singen.*[134]) — Eine ganz besondere Ehre widerfährt wegen ihres Gesanges einer gestorbenen Nachtigall in einem inschriftlich erhaltenen Epigramme, das schwer zu entziffern und schwer zu verstehen ist (Kaibel 628, 1. oder 2. Jahrh. n. Chr.) Sie wird nämlich in den Himmel aufgenommen, um dort am Busen der Kypris ihr Lied ertönen zu lassen.[135])

Erstreckt sich die Bedeutung von ᾠδή und ᾄδω mehr auf das Gebiet der Musik als auf dasjenige der Poesie, so ist dies in noch ausgeprägterem Masse bei den speziellen Ausdrücken νόμος und ἁρμονία der Fall. Das erstere Wort bedeutet die Tonweise mit besonderer Betonung des Feststehenden, Hergebrachten und ist also gerade in Bezug auf den ewig gleichbleibenden Charakter der einzelnen Vogelgesänge ein ungemein passender Ausdruck. Es findet sich zuerst bei Alcman (frg. 67), der sich rühmt, *er kenne die Weisen aller Vögel.*[136]) — Ausserdem gebraucht Aristophanes dreimal dieses Wort. Zweimal treffen wir es in den *Vögeln:* v. 210 bezeichnet es die Weisen der Nachtigall und v. 745 die heiligen Weisen (νόμους ἱεροὺς), die der Vogelchor in Verbindung mit der Nachtigall dem Pan zu Ehren anstimmt. Ran. v. 683 endlich steht das Wort in übertragener Bedeutung in Bezug auf die Klage des Volksführers Kleophon wegen eines gefährlichen Prozesses, die als *weinerliche Nachtigallenweise*[137]) verspottet wird. — Ἁρμονία, das wir nicht in dem bei uns gebräuchlichen Sinne als mehrstimmigen Zusammenklang sondern dem homophonen Charakter der alten Musik entsprechend als Melodie, die in einer bestimmten Tonart gehalten ist, erklären müssen, wird der Vogelgesang, und zwar die Klage der Nachtigall, zuerst bei Euripides (frg. 775) genannt (vgl. S. 39). — In einem schon erwähnten Epigramme (Anth. P. VII 191) bezeichnet Archias den Gesang des Hähers als *eine spottende Melodie* (κέρτομον . . . ἁρμονίαν). — *Süss und melodisch* (ἡδύ τι καὶ ἐναρμόνιον) nennt die Fabel 416 b die Töne, welche das Spiel des Windes in den Flügeln der Schwäne hervorbringt.

Weniger einseitig als diese ausschliesslich musikalischen

Ausdrücke bezeichnet μέλος die poetisch-musikalische Doppelnatur des Liedes, das wir als ein strophisch gegliedertes, mit einer dazu passenden Melodie ausgestattetes Gedicht zu definieren haben. Alcman (frg. 25) fasst an einer bedeutsamen Stelle, die wir an der Spitze der einschlägigen Citate anführen, das Wort noch nicht in diesem Sinne. Er ergänzt es nämlich durch ἔπη, sodass μέλος in diesem Falle nur die Melodien des Liedes im Gegensatze zu seinem Texte bezeichnet. Das Fragment lautet: *Diese Worte und die Melodie dazu hat Alcman erfunden, indem er den zungenfertigen Mund der καχκαβίδες sich zum Vorbilde nahm.*[138]) Gewiss ein merkwürdiges Bekenntnis eines Dichters, der uns hier in seine geheimnisvolle Werkstätte einen überraschenden Blick thun lässt! Verallgemeinert würden diese Worte uns einen beachtenswerten Fingerzeig für die Lösung der Frage nach der Entstehung der menschlichen Musik zu geben im stande sein, und dass sie im Altertum auch so aufgefasst wurden, bezeugt die zugleich mit dem Frg. des Alcman überlieferte Hypothese des Philosophen und Literaturhistorikers Chamaeleon aus Pontus (Athen. IX 390 A), der die Erfindung der Musik bei den Alten zurückführt auf die in der Einsamkeit singenden Vögel. Aber so bedeutsam Alcmans Worte auf den ersten Blick erscheinen, so verlieren sie sofort einen grossen Teil ihres Gewichtes, wenn wir auf die Art seiner gefiederten Lehrmeister genauer eingehen. Wir erwarten gewiss einen der kunstfertigsten Singvögel an dieser Stelle genannt zu finden; doch wie enttäuscht fühlen wir uns, wenn die καχκαβίδες sich als Steinhühner enthüllen, die überhaupt keinen Gesang sondern nur charakteristische Lockrufe besitzen. Damit fällt das Kartenhaus des Chamaeleon in sich zusammen, ohne dass wir es mit anderen Mitteln anzugreifen brauchen. Wollen wir also den ehrwürdigen Alcman für einen Betrüger halten, da der Sinn seiner Worte unserer Kritik so wenig standhält? Ich glaube, wir dürfen sein Bekenntnis darum nicht ohne weiteres gering achten. Vielleicht meinte er gar nicht die Melodik, sondern die Rythmik seiner Gesänge, und diese könnte allerdings eher auf den Lauten der Steinhühner beruhen als jene. Denn die Rufe aller dieser Hühnervögel sind von ausserordentlicher Prägnanz und Charakteristik. Erinnern wir uns nur an den Wachtelschlag, den man geradezu für das Urbild des daktylischen Rhythmus halten könnte! — Doch kehren wir zur Sache zurück! Μέλη nennt Alcaeus (frg. 2) bei Himerius (Or. XIV 11) die festlichen Lieder, welche die Nachtigallen, Schwalben und Baumgrillen beim Einzuge Apollos in Delphi erschallen lassen. — Bei Aristoph. Av. 213 hören wir von den *thränenfeuchten Liedern* (διεροῖς μέλεσιν) der Nachtigall und

v. 744 f. von den *heiligen Liedweisen* (μελέων . . . νόμους ἱερούς), welche der Vogelchor dem Pan zu Ehren singt. — Von komischem Charakter ist ein anderer Ausdruck desselben Dichters (Ran. 205 / 7). Charon verspricht dem Dionysos, er werde bei der Überfahrt über den Styx *die herrlichen, bewundernswerten Lieder* (μέλη) *der Frosch-Schwäne* (βατράχων κύκνων, oder nach Kock βατραχοκύκνων) vernehmen d. h. der Frösche, welche so schön singen wie die Schwäne, ein Ausdruck, dessen auf einem hyperbolischen Vergleiche beruhender Humor unmittelbar einleuchtet. — Μέλος heisst der Gesang der Schwäne, verglichen mit der Klage von Medeas Jungfrauen, auch bei Apoll. Rhod. IV 1299. — Genauer wird die Art des Liedes definiert in der Fabel 215. Ein Schwan, der infolge einer in der Dunkelheit geschehenen Verwechslung geschlachtet werden soll, singt ein Lied als προοίμιον seines Todes. Proömien hiessen kleinere lyrische Gesänge, die als Einleitung grösserer epischer Vorträge, besonders Hymnen, vielleicht auch feierlicher gottesdienstlicher Handlungen (Opfer) in Gebrauche waren. In der letzteren Bedeutung scheint der Autor der Fabel das Wort zu fassen und auf den Gesang des Schwanes, der vor seiner beabsichtigten Schlachtung ertönt, zu übertragen. — Ein scherzhafter Ausdruck ist es endlich, wenn Meleager (Anth. P. XII 137) die störenden nächtlichen Rufe des Hahns *bittere Lieder* (πικρὰ μέλη) nennt. — Die gebräuchlichste Zusammensetzung, die mit μέλος gebildet wird, ist μελῳδός *(liedersingend)*. Es erscheint als Beiwort der Nachtigall bei Eur. Hel. 1110, des Schwanes als Diener der Musen bei Eur. Iph. Taur. 1104 f. und endlich des Rebhuhns (πέρδιξ) in der 124. Fabel des Babrius. — *Liederdichtend* (μελοποιός) nennt der Verfasser des Rhesus v. 550 die Nachtigall, die am Ufer des Simois ihre Klage ertönen lässt.

Eine spezielle Art des Liedes ist die Hymne, der feierliche Gesang zu Ehren der Götter. Bei dieser Bedeutung des Wortes ist es kein Wunder, dass wir gerade hier die erhabenste Stelle zu besprechen haben, welche ein griechischer Dichter dem Vogelgesange gewidmet hat. Es sind die herrlichen Worte, mit denen bei Aristoph. Av. 209 ff. der Wiedehopf seine Gattin, die Nachtigall, auffordert, ihren Gesang zu beginnen.[139]) *Wohlan, meine Genossin, erwache und stimme an die Weisen heiliger Hymnen, die aus deinem göttlichen Munde erklingen, indem du um Itys, meinen und deinen Sohn, den vielbeweinten, klagst, thränenfeuchte Lieder*[140]) *trillernd aus bräunlicher Kehle. Mit reinem Klange steigt der Schall durch das laubreiche Dickicht empor zum Throne des Zeus, wo der goldgelockte Phoebus, sobald er ihn vernimmt, zu deinen Klageliedern die mit Elfenbein*

verzierte Laute schlägt und dazu die Chöre der Götter ordnet. Aus unsterblichen Kehlen aber ertönt einhallend in deinen Gesang der seligen Götter Jubelruf.[141]) Wer vermöchte phantasiereicher und weihevoller den weltberühmten Gesang der Königin unter den Singvögeln zu schildern? Der Grundgedanke des Dichters war es ohne Zweifel, den Triumph des Kunstgesanges der Vögel auf Erden und im Himmel darzustellen, wobei der grössere Nachdruck auf die Schilderung des letzteren gelegt ist, da die Wirkung des Nachtigallenliedes auf Erden in den entzückten Äusserungen des Euelpides nach dem Erklingen des Flötenspieles (v. 223 f.) in der schönsten Weise zu Tage tritt. Dass der Dichter dazu auch noch die Klage um Itys hereinzieht, ist, wie oben dargethan, eine Konzession an den Mythus, die zwar die Einheit der Stelle einigermassen stört, andererseits aber das Verhältnis zwischen Wiedehopf und Nachtigall den Hörern lebhaft ins Gedächtnis zurückzurufen und ihre Teilnahme zu wecken geeignet ist. Schwieriger ist die Frage zu entscheiden, ob das hohe Pathos der Stelle wirklich ernst gemeint oder als humorvolle Übertreibung aufzufassen ist. In der Ökonomie des Stückes haben diese Verse jedenfalls den Zweck, die Spannung der Zuschauer auf das Ertönen des Gesanges (bzw. des Flötenspieles) der noch unsichtbaren Nachtigall aufs höchste zu steigern. Sie sind also eine eindringliche, effektvolle Empfehlung des folgenden Tonstückes. Von seiten des Wiedehopfs sind sie sicherlich ernst gemeint; ob aber auch von seiten des Dichters, das ist eine andere Frage. Doch glaube ich, eine bejahende Antwort geben zu dürfen. Aristophanes war nicht bloss ein witziger Komödienschreiber, er war auch ein genialer Dichter, und wer will es ihm verargen, wenn er in den *Vögeln,* die einen so sublimen Stoff darstellen, ebenso wie in den *Fröschen* von dieser Fähigkeit einen reicheren Gebrauch macht als in anderen materielleren Komödien? So bildet diese Stelle nach der bewussten Absicht des Dichters einen durch keinerlei Nebenzwecke getrübten poetischen Glanzpunkt seines unsterblichen Werkes.[142]) — An einer anderen Stelle desselben Stückes (v. 678 f.) nennt der Vogelchor die Nachtigall *die Genossin seiner Hymnen* (ξύννομε τῶν ἐμῶν / ὕμνων), wodurch die Lieder der Vögel im allgemeinen als heilige Lobgesänge charakterisiert sind. — Das zu ὕμνος gehörige Verbum ὑμνέω treffen wir im Rhesus (v. 548) in etwas harter Verbindung mit dem nächtlichen Klagegesange der Nachtigall am Ufer des Simois.

Für die Schilderung des Vogelgesanges als kunstmässiges Klagelied bietet die Sprache andere Bezeichnungen, vor allem ἔλεγος und θρῆνος, die sich einigemale an ver-

wandten Stellen finden und schon im vorigen Kapitel besprochen sind. Doch scheinen diese nur an folgenden Stellen die Geltung von Kunstausdrücken zu besitzen: ἔλεγος bei Eur. Iph. Taur. 1091 von dem kläglichen Liede des Eisvogels, mit dem der Chor der Jungfrauen seine Klagelieder (θρήνους) vergleicht, sowie bei Aristoph. Av. 218 von den feierlichen Klageliedern der Nachtigall; θρῆνος im 19. Homerischen Hymnus v. 18 von dem süssen Frühlingsgesange der Nachtigall, sowie bei Eur. Hel. 1112, wo der Chor die Nachtigall auffordert, *aus bräunlicher Kehle trillernd in seine Klagelieder einzustimmen.*[143])

Aber nicht nur als Vokalmusik wurde der Vogelgesang von den griechischen Dichtern aufgefasst sondern auch, wenngleich viel seltener, als Instrumentalmusik. Beides ist ja nahe genug verwandt, und die von den Menschen erfundenen Musikinstrumente haben von vorneherein meistens den Zweck, der menschlichen Stimme im Ausdrucke möglichst nahe zu kommen, während andererseits der jedem Instrumente eigene spezielle Toncharakter von der menschlichen Stimme absticht und dadurch im Zusammenwirken mit ihr eine wohlthuende Mannigfaltigkeit des Klanges erzeugt. Mehrere dieser Instrumente stehen durch ihren hohen, spitzen Klang den Vogelstimmen sehr nahe.

Diese Ähnlichkeit des Klanges ist am auffallendsten bei der Flötenmusik,[144]) und so wurde der Vogelgesang denn auch als Flötenspiel bezeichnet, eine Auffassung, die auch uns durchaus geläufig ist. Schon oben ist berührt worden, dass Aristophanes in seinen *Vögeln* an zwei Stellen (nach v. 222 sowie nach v. 684) den Gesang der Nachtigall durch das Spiel einer Flötistin nachahmt. Diese bleibt das erstemal hinter den Coulissen, während sie vor ihrem zweiten Vortrage, der sich wohl durch die ganze Parabase hindurchzog, besonders aber als Einleitungsmusik nach v. 684 ertönte, auf Bitten der beiden Athener heraustritt und sich wegen ihrer Schönheit und ihres bunten Schmuckes unter allerlei Witzen gebührend bewundern lässt. Es kam dem Dichter also bei dieser Figur nicht auf die Erzielung des Eindruckes der Naturwahrheit an, sondern auf einen aparten theatralisch-komischen Effekt. Es ist daher nicht nötig anzunehmen, das Flötenspiel des Vogelmädchens habe sich durch getreue Nachahmung des Nachtigallenschlages ausgezeichnet, die auf einem Musikinstrumente ja nicht einmal möglich ist. Jedenfalls war es ein wirkungsvolles Stück, das durch die Mittel menschlicher Tonkunst den natürlichen Vogelgesang ersetzte, also von der gleichen Grundanschauung ausging wie die Dichterstellen, welche die Vögel als Kunstsänger oder Instrumentalkünstler bezeichnen. Aristophanes hat es auch

nicht unterlassen, im Texte — abgesehen von der Interscenarbemerkung αὐλεῖ nach v. 222 — die Flöte seiner Nachtigall zu erwähnen. V. 682 ff. richtet der Chor an die eben erschienene Nachtigall die Aufforderung: *Du, deren Spiel der schönstimmigen Flöte Lenzesklänge entlockt, leite ein die Anapästen!*[145]) Merkwürdig ist an dieser Stelle, dass Aristophanes für das Spiel auf der Flöte einen Ausdruck (κρέκω) gebraucht, der sonst nur vom Schlagen der Leier gebräuchlich ist. — Ausserdem ist die Nachtigall nur noch einmal als Flötenspielerin gekennzeichnet und zwar in dem 19. Hom. Hymnus, durch die Zusammenstellung mit dem flötenden Pan, ohne dass jedoch der Dichter bei der Ausführung des anmutigen Vergleiches seine erste Auffassung festgehalten hätte. — Hierher gehört auch Eur. Hel. 1483, wo der Ruf des führenden Kranichs mit dem Worte σῦριγξ (Hirtenflöte) bezeichnet wird.

Weniger nahe als die Flötenmusik, deren innere Verwandtschaft mit der Vogelstimme auf der Gleichartigkeit der Tonerzeugung durch den konzentrierten Atem beruht, steht den Tonweisen unserer gefiederten Musikanten die Saitenmusik der Lyra. Nur an zwei Dichterstellen ist der Vogelgesang als solche aufgefasst, und es kann daher von einer verbreiteten Vorstellung oder einem eingebürgerten Sprachgebrauche nicht die Rede sein. In Rhesus (v. 548 f.) findet sich in Bezug auf die Nachtigall der sonderbar gemischte Ausdruck: *Sie singt Hymnen mit vielbesaiteter (= mannigfaltig ertönender) Stimme* (ὑμνεῖ πολυχορδοτάτᾳ / γήρυϊ). — Etwas geziert erscheint die Ausdrucksweise eines Epigrammes des Philippus (Anth. P. IX 88), in dem eine Nachtigall erzählt, sie habe ihren Retter aus Sturmesnot, einen musikliebenden Delphin, zum Danke *durch die Zither ihrer Kehle* ergötzt (v. 6 . . . τῇ στομάτων θέλγον ἐγὼ κιθάρῃ). Indes ist diese Besonderheit durch den Inhalt des Gedichtes leicht zu erklären. Der Dichter überträgt nämlich den Arion-Mythus in artiger Spielerei auf die Nachtigall. Wie Arion durch sein Saitenspiel sich dankbar erweist, so erzeigt auch die Nachtigall ihre Erkenntlichkeit durch eine Gabe ihrer Kunst, die durch einen scharf pointierten Ausdruck derjenigen des Arion gleichförmig gemacht wird.

Dies sind die Stellen, an denen die griechischen Dichter den Vogelgesang entweder als Gesangs- oder als Instrumentalmusik darstellen. Dass die ersteren an Zahl wie an Bedeutung ungleich überwiegen, ist so augenfällig, dass weitere Worte überflüssig wären. Kombinationen beider Anschauungen sind uns bei unserer bisherigen Betrachtung nicht aufgestossen. Und doch war das Bild des Vogels als Musiker erst dann vollständig, wenn die Phantasie sich ihn als Liedersänger

vorstellte, der einem Menschen gleich sich selbst auf einem Saiteninstrumente harmonisch begleitet. Es war der Schwan, Apollos heiliger Vogel und als Musiker sein Abbild im kleinen, bei dem die griechische Dichtung diesen äussersten Schritt in der folgerichtigen Ausbildung einer längst eingebürgerten Vorstellung gewagt hat. Aus der Kehle des heiligen Vogels dringt ein helltönender Hymnus, und das Saiteninstrument, das er zu seiner Begleitung benützt, sind seine gewaltigen, im Winde brausenden, nach der Ansicht der Dichter melodisch klingenden Schwingen. Ganz unmerklich, gewissermassen als selbstverständlich, tritt diese komplizierte aber wunderbar poetische Vorstellung in die griechische Literatur ein. Zu den schönsten Stellen, die wir im ganzen Umfange unserer Untersuchung zu würdigen haben, gehören die herrlichen Verse, in denen Aristophanes (Av. 769 ff.) den Gesang der Schwäne schildert. Diese Stelle hat ebenso wie der wunderbare Preis des Nachtigallengesanges (Av. 209 ff.) den Zweck, die Wirkung des Vogelgesanges im Himmel und auf Erden auszumalen, wobei jedoch, im Gegensatze zu dieser anderen Stelle, die Schilderung mehr auf der Erde verweilt als im Olymp. *Auf solche Weise,* so singt der Vogelchor, *liessen die Schwäne, indem sie durch den Schlag der Flügel vereintes Getön hervorbrachten, ein Jubellied auf Apollo erklingen, rastend am Gestade des Hebros-Stromes. Durch die luftigen Wolken aber erhob sich der Schall und bewirkte, dass der Tiere mannigfaltige Geschlechter geduckt sich ruhig verhielten, und die Wogen brachte windstiller, heiterer Himmel zur Ruhe. Der ganze Olymp aber erdröhnte, und Staunen befiel die Herrscher (des Himmels); die olympischen Charitinnen und Musen aber sangen jauchzend ihr Lied dazu.*[146]) Zwischen diesen Text sind fünf (S. 32 angeführte) Vogelgesangszeilen eingeschoben, die sich natürlich nicht auf die Schilderung des Schwanengesanges beziehen, sondern durch die Begeisterung des Vogelchors, der dabei in seine natürliche Sprache zurückfällt, zu erklären sind. Die Interpretation der Worte (v. 771 f.): βοὴν . . . / πτεροῖσι κρέκοντες ἴαχχον Ἀπόλλω ergibt sich aus der Bedeutung des Verbums κρέκω, das — abgesehen von seiner technischen Bedeutung, die in das Weberhandwerk einschlägt und daher nicht hierher gehört — vom Schlagen eines Saiteninstrumentes vermittels des Plektrums, an dessen Stelle hier die Flügel treten, gebraucht wird. Mit einem Objekte (βοήν) verbunden, gewinnt die Wendung den Sinn: durch das Schlagen der Flügel einen Ton hervorbringen. Dieser Ton ist nicht, wie man aus dem Worte βοή folgern möchte, der Gesang der Schwäne, der deutlich genug durch die Worte ἴαχχον Ἀπόλλω bezeichnet wird, sondern ein instrumentaler Klang,

eine abgeleitete Bedeutung, die βοή bei Lyrikern und Tragikern mehrfach annimmt. Der Dichter schildert also die Schwäne, wie sie mit liederreicher Kehle den Gott Apollo preisen und dazu in mächtigem Chore eine harmonische Instrumentalbegleitung durch den Schlag ihrer Flügel erklingen lassen — eine phantasiereiche und höchst poetische Vorstellung, die dem Dichtergenius des grossen Komikers alle Ehre macht. — Von dieser Stelle hängt nach Gemoll der Anfang des 21. Homerischen Hymnus ab: *Phöbus, dich besingt mit Hilfe seiner Flügel mit hellem Getöne der Schwan, auf das Gestade springend am wirbelreichen Peneios-Strome.*[147]) Auch hier haben wir unzweifelhaft ein aus der Kehle des Vogels dringendes Loblied auf den Gott, das mit Hilfe der Flügel d. h. unter harmonischer Begleitung der als Instrument behandelten Flügel vorgetragen wird. — Von derselben Vorstellung zeugt fast noch deutlicher das 58. Anacreontische Gedicht. Der Verfasser desselben will zur Leier (βάρβιτος), die er mit elfenbeinernem Stäbchen schlägt, auf Apollo ein helles Lied im phrygischen Rhythmus singen *wie ein Schwan am Kayster, der kunstreich mit Hilfe seiner Flügel singt, mit Getön einstimmend in das Brausen des Windes* (v. 9 f. ποικίλον πτεροῖσι μέλπων / ἀνέμῳ σύναυλος ἠχῇ).[148]) Die konsequente Durchführung dieses Vergleiches zwischen Dichter und Schwan führt uns bei beiden mit zwingender Notwendigkeit sowohl auf ein gesungenes Lied als auch auf eine instrumentale Begleitung durch ein Saiteninstrument. — Die Verse des Anacreontischen Dichters enthalten den willkommenen Schlüssel zum Verständnisse einer viel älteren Stelle, des frühesten Zeugnisses für die Flügelmusik des Schwanes. Es ist dies das 1. Frg. des Pratinas, der (v. 5) den Schwan *ein kunstreiches Lied mit Hilfe seiner Flügel* vortragen lässt. Denn so muss man wohl den Text οἷά τε κύκνον ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος verstehen.[149]) — Hierher gehört auch die Fabel 416 b, wenngleich die Darstellung, der späten Abfassungszeit entsprechend, recht verschwommen und unklar ist. Es werden hier die kurz und einsam singenden Schwäne den geschwätzigen Schwalben gegenübergestellt. Dabei wird den Schwänen einerseits ein Gesang andererseits aber auch *eine süss und melodisch tönende Flügelmusik* zugesprochen, ohne dass jedoch der Zusammenhang dieser beiden Kunstübungen klar gelegt wäre.[150])

Sänger, Dichter, Redner und Instrumentalkünstler mit Vögeln verglichen.

Galt der Vogel als Kunstsänger, so konnte man, wir wir schon oben bemerkt haben, auch umgekehrt die Leistungen

eines kunstmässigen Sängers mit denen eines Vogels vergleichen, und dieser Vergleich war um so schmeichelhafter, je höher die Gesangsleistung des betreffenden Vogels nach allgemeinem Urteile gewertet wurde.

Als einer dieser Meistersänger galt der Schwan. Mit seinem Liede vergleicht schon Alcman (frg. 23 v. 100 f.) den Gesang einer Chorjungfrau mit den Worten: *Sie singt wie ein Schwan an des Xanthos Gestade.*[151]) — Mit demselben Vogel vergleicht sich, wie schon erwähnt, bei Pratinas (frg. 1) der Chor, der stolz auf seinen Vorrang die begleitende Musik des Flötisten missachtet. — Denselben Vergleich finden wir bei Eur. Herc. fur. an zwei Stellen. An der ersten Stelle (v. 109 f.) vergleicht der Chor seine klagenden Gesänge mit denen des Schwanes.[152]) Einen lebhaften Gegensatz zu der Schwermut dieser Worte bildet der jubelnde Gesang desselben Chores (v. 691 ff.), welcher der Freude über die Heimkunft des Herakles Ausdruck verleiht — zur selben Zeit, als drinnen im Hause die ungeahnte Katastrophe sich abspielt. *Freudenlieder werde ich vor deinem Gemache erschallen lassen wie ein Schwan, ein greiser Sänger aus grauer Kehle.*[153]) Bei der unmittelbaren Aneinanderreihung beider Stellen wirkt es ungemein auffallend, dass Euripides den Gesang des Schwanes das erste Mal zum Vergleiche mit einem Klagegesange, das zweite Mal dagegen zum Vergleiche mit einem Freudenliede heranzieht. Und freilich wäre es merkwürdig, wenn Euripides mit diesen Vergleichen entgegengesetzter Dinge auch dem damit verglichenen Schwanengesange eine zweifache, gegensätzliche Bedeutung, als Klage- und als Jubellied, zugeschrieben hätte. Ich glaube aber, dass wir dieser Annahme bei genauerer Betrachtung beider Stellen ausweichen können. Wohl ist an der ersteren Stelle durch die zusammengedrängte Ausdrucksweise das Lied des Schwanes ohne Zweifel als Klage gekennzeichnet; an der zweiten Stelle dagegen liegt der Kernpunkt des Vergleiches in dem hohen Alter des singenden Schwanes einerseits und der Greise des Chores andererseits, ein Gedanke, der auch auf die erste Stelle schon deutlich einwirkte. Beide, Schwan und Greis, singen trotz ihres hohen Alters. Beim Chore ist dieser Gesang diesmal ein Freudenlied; die Natur des Schwanengesanges wird von diesem Umstande nicht berührt, und der Dichter schweigt darüber, um den inneren Widerspruch nicht aufzudecken. Freilich macht er sich auf diese Weise einer gewissen Oberflächlichkeit schuldig. Doch wer wüsste nicht, dass von diesem Vorwurfe die Chorgesänge des Euripides weder im ganzen noch im einzelnen freizusprechen sind?

In die Kette der in Rede stehenden Vergleiche zwischen

Kunstsängern und Singvögeln gehört auch der Ausdruck στρουθίζειν (wie ein Sperling piepen), den ein Komiker (frg. adesp. 1155) in der Bedeutung *schlecht singen* gebrauchte.[154]) — Auch Theocrit vergleicht die Gesangsleistungen seiner Hirten zweimal mit denen der Singvögel. In der 5. Idylle (v. 136 f.) spricht der Kampfrichter Morson zu dem Hirten, der im Gesangswettstreite unterliegt: *Es geht nicht an, Lakon, dass Häher mit einer Nachtigall streiten oder Wiedehopfe mit Schwänen,*[155]) zwei Zusammenstellungen, durch welche Lakon als der geringere Sänger bezeichnet wird. — In der 8. Idylle (v. 37 f.) singt Daphnis: *Ihr Quellen und ihr Kräuter, süsses Gewächs, wenn ich den Nachtigallen ähnlich singe, so nähret mir das Vieh!*[156]) Daphnis verlangt also von den Quellen und den Kräutern als Dank für seinen dem Nachtigallenliede ähnlichen Gesang, dass sie seinem Vieh erquickenden Trank und zuträgliches Futter spenden. — Endlich ist hier noch ein Epigramm des Dioscorides (Anth. P. XI 195) zu erwähnen, das S. 20 besprochen ist. Besonders bemerkenswert ist an dieser Stelle die Anwendung des Vergleiches mit Schwan und Haubenlerche auf Bühnenkünstler, bei deren Thätigkeit der Gesang nicht mehr die Hauptsache war, sondern im Bunde mit Mimik und Orchestik auftrat.

Der Vergleich eines Kunstsängers mit einem Singvogel erscheint auch in zusammengedrängter Gestalt, sodass der erstere kurzweg durch den Namen eines Singvogels ausgezeichnet wird. Das klassische Beispiel dafür bietet Euripides (frg. 591), der den Palamedes, jedenfalls in seiner Eigenschaft als Kunstsänger, vielleicht auch als Instrumentalkünstler, eine *Nachtigall der Musen* (ἀηδόνα Μουσῶν) nennt. — Zweimal bezeichnet Lycophron (v. 653 und 670) die Sirenen durch den Namen *Nachtigallen,* der die berückende Schönheit ihres Gesanges charakterisiert. — Wenn derselbe Dichter (v. 314) zwei Schwestern der Kassandra, Laodike und Polyxena, unter dem Namen ἀηδόνες verstanden wissen will, so scheint er sie dadurch als hellstimmige Jungfrauen zu bezeichnen. — Antipater (Anth. P. IX 567) ehrt die berühmte Mima (Sängerin, Schauspielerin und Tänzerin) Antiodemis (v. 4) mit dem Namen *Eisvögelchen des Lysis* (Λύσιδος ἀλκυονίς),[157]) eine Bezeichnung, die schon Jakobs auf die süsse Stimme der Gefeierten bezog. — In einem inschriftlich überlieferten Epigramme (Kaibel 551 b), aus dem 2. oder 3 Jahrh. n. Chr.) wird die hingegangene Sängerin, der die Inschrift gewidmet ist, v. 1 *die honigstimmige Nachtigall* und v. 6 *das süsse Nachtigällchen* genannt.

Wenn so der kunstmässige Sänger gerne mit einem Singvogel in Parallele gestellt wurde, wie nahe lag es da nicht, diesen Vergleich auf den Dichter, vor allem den Lyriker,

auszudehnen! Denn auch dieser war ja im eigentlichen Sinne des Wortes ein Sänger, der seine Lieder mit geschulter Stimme selbst vortrug und mit der Lyra begleitete. Er war aber auch ein Erfinder süsser Melodien, da er zu seinen Liedern die Weisen selbst erdachte und mit einer künstlerischen Instrumentalbegleitung versah. Die beiden letzteren Thätigkeiten kamen auch dem Chorlyriker und dem Dramatiker zu, die nicht mit eigener Stimme am Vortrage ihrer Gedichte und Kompositionen beteiligt waren, sondern diese einem Chore übertrugen, dessen Zusammenstellung und Einübung ihre Pflicht war. Viel weniger eng war die epische Dichtkunst mit der Musik verbunden, wenn wir auch hier nach dem Bilde, das Homer vom Sänger entwirft, wohl ursprünglich eine musikalisch-recitativische Deklamation mit instrumentaler Begleitung annehmen müssen, die aber bald ausser Gebrauch gekommen zu sein scheint. Aus dieser Darlegung der Verhältnisse ergibt sich, dass beide Vergleiche, sowohl derjenige des Kunstsängers als auch derjenige des Dichters mit einem Singvogel aus derselben Wurzel, nämlich der Auffassung des Vogelliedes als kunstmässiger Gesang, hervorgingen, dass sie aber auch beide im Anfangsstadium ihres Wachstums sich inhaltlich deckten, da ja der Dichter ursprünglich nur als Liedersänger mit einem Singvogel verglichen werden konnte. Erst im weiteren Verlaufe der Entwicklung trennten sich beide Zweige, und während der eine nur beschränkte Weiterbildung erfuhr, entfaltete sich der andere zu grosser Breite und Mächtigkeit. Zunächst griff der Vergleich des Dichters mit dem Singvogel unter Beibehaltung seines musikalischen Grundcharakters auch auf andere Dichtungsarten über, vor allem die Chorlyrik, sowohl die selbständige als auch die dramatische, diedem Einzelliede am nächsten steht. So war ein grosser Teil der Dichter in den Bereich des sinnigen Vergleiches gezogen, und mühelos dehnte sich dessen Geltung nunmehr auf alle übrigen Dichter und Dichtungsgattungen aus, auch auf solche, die mit dem Gesange und der Musik wenig oder nichts mehr zu schaffen hatten, wie das Epos und die Elegie.

Wenn wir nun unter den erhaltenen Stellen nach Belegen zu diesen hypothetischen Aufstellungen Umschau halten, so fühlen wir sogleich einen merklichen Mangel an alten Stellen, besonders aus dem Gebiete der Lyrik, wo doch der Ursprung und die erste Entwicklung dieses Vergleiches unzweifelhaft zu suchen sind. Dieser Mangel kann uns freilich nicht sonderlich wundernehmen, wenn wir bedenken, dass uns die ältere griechische Lyrik leider nur in geringen Bruchstücken erhalten ist. Wären nicht vor kurzer Frist einige vollständige Gedichte des

Bacchylides entdeckt worden, so würden wir die älteste und einzige Stelle aus diesem Gebiete noch heute vermissen. Der einzige Lyriker, von dem viele bedeutende Gesänge erhalten geblieben sind, Pindar, bietet uns in dieser Hinsicht leider keine Ausbeute. Es entsprach der Grösse und Herbheit seiner Phantasie wenig, seine Muse mit einem zarten Singvogel[158]) zu vergleichen. Er wählt sich ein ganz anders geartetes Vorbild, den königlichen Adler, der in kühnem Schwunge sich in den Äther erhebt (Ol. II 96 f. und Nem. III 80 ff.).[159]) Diesem stellt er seine Gegner unter dem Bilde kläglicher Raben oder Dohlen gegenüber. Oder er vergleicht sich mit einem Schützen und sein Lied mit einem geflügelten Pfeile (Ol. I 115, II 98, IX 5 ff.), der in schnellem Fluge seinem Ziele zustrebt. Nichts ist lehrreicher für die Erkenntnis Pindarischer Art als dieser auffällige Mangel auf der Seite des Sinnig-Anmutenden, dem ein so grosser Reichtum auf der Seite des Grossartig-Gewaltigen gegenübersteht. Wir müssen uns also im Gebiete der älteren Lyrik einzig an die erwähnte Stelle des Bacchylides halten. Wenn aber dieser (III 97 f.) sich schlechthin die *honigzungige Nachtigall aus Keos*[160]) nennt, so ist ohne weiteres anzunehmen, dass ihm der Vergleich des Dichter-Sängers mit dem Singvogel aus den Liedern seiner Vorgänger vollkommen geläufig war, sodass dieser schon die ersten Stadien seiner Entwicklung hinter sich hatte; sonst hätte Bacchylides wohl kaum die Prägnanz des abgekürzten Vergleiches gewählt.

Doch es ist zweckmässiger, zuerst die erhaltenen ausführlichen Vergleiche zu mustern und dann erst zu den verkürzten zurückzukehren. Im Eingange des schon erwähnten 21. Homerischen Hymnus erscheint der Vergleich in der Form der parataktischen Gegenüberstellung. *Phöbus, dich preist mit Hilfe seiner Flügel mit hellem Getöne der Schwan . . . . ., dich preist auch der Sänger mit hellklingender Leier.* Man sieht aus diesen Worten deutlich, dass der Dichter seinem eigenen Gesange eine Ehre anzuthun beabsichtigt, indem er ihn mit demjenigen von Apollos heiligem Vogel zusammenstellt. — Derselbe Gedanke findet sich im 58. Anacreontischen Gedichte (auf Apollo), in dem sich der Dichter (v. 8 ff.) mit einem Schwan am Kayster vergleicht. — Das Bild des Schwanes kehrt noch mehrmals wieder. Anth. P. VII 12 lesen wir in einem Epigramme eines unbestimmten Autors (nach Jakobs des Antipater von Sidon) auf den Tod der berühmten Dichterin Erinna den Vers: *Dich, die noch vor kurzem mit schwanengleicher Kehle gesungen hatte* (v. 2 ἄρτι δὲ κυκνείῳ φθεγγομένην στόματι), ein Ausdruck, der (nach Dübner) sowohl von der Süssigkeit des Gesanges zu verstehen ist, als auch von der allgemein angenommenen Gepflogenheit des

Schwanes, vor seinem Tode zu singen.[161]) — Ein anderes, schon S. 20 angeführtes Epigramm des Antipater von Sidon (Anth. P. VII 713) vergleicht den Sang der nämlichen Dichterin mit dem kurzen Rufe des Schwanes, die wortreichen Gedichte der Epigonen dagegen, vielleicht in Anlehnung an Pindar, mit dem Gekrächze der Dohlen. Als Kern des Vergleiches wird ausdrücklich die Kürze der beiderseitigen Gesänge angegeben, die den Wert derselben erhöhe. — Komplizierter ist die Ausdrucksweise des Antipater aus Thessalonike in einem Epigramme (Anth. P. IX 92), das seine dankbare Gesinnung gegen seine Wohlthäter bezeugt. *Baumgrillen zu berauschen, genügt ein Tropfen Tau; wenn sie aber davon getrunken haben, sind sie tonreicher als Schwäne* (v. 2 ἀείδειν κύκνων εἶσι γεγωνότεροι). *So will auch ich, meinen Wohlthätern für weniges dankbar, sie im Liede preisen.* Zunächst ist hier der Dichter freilich mit der Grille verglichen; da aber zu dieser der Schwan in Beziehung tritt, so gehört die Stelle auch hierher. Es mag befremden, dass der Dichter die Musik der Grille über das Lied des Schwanes stellt. Doch bezieht sich der angegebene Vorzug wohl weniger auf den Wert des Gesanges als auf den Fleiss des Vortrages. — Neben dem Schwane und der Grille erscheint die Nachtigall an einer schon behandelten anonymen Stelle (Anth. P. IX 380) zum Vergleiche mit dem gepriesenen Palladius, während sich sein bescheidener Verehrer mit den Gegenbildern dieser Sangesgrössen, der Haubenlerche, dem Kuckuck und der Eule (σκώψ) zusammenstellt. Das wohlgemeinte Gedicht ist so wenig gelungen, dass sich eine abermalige Besprechung nicht verlohnen würde. — Eine Sonderstellung nimmt ein Epigramm des Meleager (Anth. P. VII 428) ein, der aus dem Symbol eines Hahnes, das auf dem Grabmale des Antipater von Sidon angebracht war, schliesst, der Begrabene sei ein *tonreicher* Mann (γεγωνὸς ἀνὴρ) und ein von den Musen begnadeter, kunstreicher Hymnensänger bezw. Dichter (ποικίλος ὑμνοθέτας) gewesen.

Aber nicht nur in lobendem Sinne wird der Vergleich des Dichters mit dem Singvogel gebraucht, er dient, unter Beiziehung minderwertiger gefiederter Sänger, auch dem Tadel und dem Spotte. Schon erwähnt ist der parodierende Ausdruck des Aristophanes (Ran. 93), welcher die unbedeutenden Tragiker seiner Zeit *Musensitze der Schwalben* nennt. — Eine hübsche Stelle, in der Lob und Tadel gemischt sind, findet sich in der 7. Idylle des Theocrit (v. 47 f.). *Verhasst sind mir,* spricht der sangeskundige Ziegenhirt Lykidas, *die Musenvögel (=Dichter), welche sich vergeblich abmühen, den Sänger von Chios (Homer) mit ihren Kuckucksrufen zu überschreien.*[162]) Durch das Wort κοκκύζοντες sind die mit Homer rivalisierenden Dichter als

weniger gesangeskundig gekennzeichnet. Wir haben auch hier an einen jener ungleichen Gesangswettstreite zu denken, die, wie wir oben gesehen haben, bei Theocrit so beliebt sind und auch von späteren Dichtern nachgebildet wurden. Nur ist die Gegenüberstellung hier nicht ganz ausgeführt. Während die Rivalen Homers mit eitlen, sich gegenseitig überschreienden Kuckucken verglichen sind, fehlt das entsprechende Bild für den trefflichen Sänger von Chios. Der Dichter überlässt es uns selbst, durch eigene Auswahl seine Darstellung zu ergänzen. Und wir brauchen uns nicht lange zu besinnen: Nur Schwan oder Nachtigall können hier in Betracht kommen. Eine sichere Entscheidung zwischen beiden wird sich indes kaum treffen lassen. Die Bezeichnung *Musenvögel* = Dichter ist ebenso originell wie humorvoll.

In die Sphäre dieser Vergleiche zwischen Dichter und Singvogel gehört auch ein spätes Epigramm (Anth. Gr. App. III 189), in dem ein gewisser Johannes im Hinblicke auf die singenden Vögel und Grillen sich trotz seines unglücklichen Zustandes zum Gesange ermuntert, ein Gedanke, der, wie schon erwähnt, unserer Lyrik sehr geläufig ist, während er in der griechischen Poesie sonst nicht vorkommt.

Damit sind wir mit den ausgeführten Vergleichen zu Ende. Die verkürzte Form, durch die der Dichter in prägnanter Weise als ein Singvogel, — Nachtigall oder Schwan, ohne einen erkennbaren Unterschied in der Bedeutung, — bezeichnet wird, findet sich, wie erwähnt, zuerst bei Bacchylides (III 97 f.), der sich *die honigzungige Nachtigall von Keos* nennt. — Der Elegiker Hermesianax bezeichnet in seinem Gedichte Leontion (v. 50 Bach) die Dichterin Sappho, ohne ihren Namen zu nennen, als *Nachtigall.* — In einem Epigramme des Jon (Anth. P. VII 44, v. 3.) heisst Euripides *die honigstimmmige Nachtigall der Bühne* (τὸν σκηνῇ μελίγηρυν ἀηδόνα). — In einem Epigramme der Dichterin Nossis (Anth. P. VII 414, v. 3) nennt sich der redend eingeführte Phlyakendichter Rhinthon *ein unbedeutendes Musen-Nachtigällchen* (Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς). Die in ὀλίγη und dem Deminutiv liegende Einschränkung ist aus dem niederen Range der genannten Dichtungsgattung zu erklären. — Ausser der Nachtigall leiht auch der Schwan den Dichtern seinen Namen. Den Anacreon nennt Antipater von Sidon (Anth. P. VII 30, v. 1) den *Schwan von Teos* (ὁ Τήιος . . . κύκνος). — Denselben Namen erhält dieser Dichter in einem Epigramme des Eugenes (Anth. P. XVI, App. Plan. 308, v. 2). — Leonidas (Anth. P. VII 19) nennt den *anmutigen* Alcman *den Hochzeitslieder singenden Schwan,* welcher der Musen würdig gesungen habe.[163]) — Hierher gehört auch ein eigentümlicher

Ausdruck in einem Orakel des pythischen Apollo (Anth. Gr. App. Add. et Corr. VI 104b). Hier werden die Dichter aufgefordert, ein Chorlied zu Ehren des Erderschütterers und des Zeus zu dichten. Dabei gebraucht das Orakel für den Namen *Dichter* die Umschreibung: *Ihr, die ihr das Ehrenamt des Schwanes bekleidet* (v. 8 . . . κύκνειον ὅσοι γέρας ἀμφιπένεσθε). Dieses Ehrenamt des Schwanes ist sein Gesang, der dem Schaffen der Dichter hier den Namen leiht.

Aber nicht nur der Dichter selbst sondern auch sein Lied wird einige Male als Nachtigall bezeichnet. Alle betreffenden Stellen sind, wie es scheint, von dem 2. Epigramme des Callimachus abhängig, der seinem verstorbenen Freunde, dem Elegiker Heraklit, in das Grab nachruft: *Deine Nachtigallen leben* (v. 5 αἱ δὲ τεαὶ ζώουσιν ἀηδόνες), *und der alles hinraffende Hades wird seine Hand nicht nach ihnen ausstrecken.* — Ebenso spricht ein anderes Epigramm eines unbekannten Autors (Anth. P. IX 184) von den *weiblich (d. h. zart) singenden Nachtigallen des Alcman* (v. 9 θηλυμελεῖς τ' Ἀλκμᾶνος ἀηδόνες), wenn wir nicht lieber der v. l. θηλυμανεῖς den Vorzug geben wollen, durch welche die *Nachtigallen* des Alcman als von Liebessehnsucht erfüllt bezeichnet würden. In der That wurde dieser Dichter neben Mimnermus für den Erfinder der erotischen Lyrik gehalten. — Als direkt abhängig von Callimachus ergibt sich ein inschriftlich erhaltenes Epigramm auf dem Grabe eines früh reifen und früh verstorbenen Jünglings, der sich auch schon in der Poesie versucht hatte (Kaibel 618a, 94 n. Chr.). V. 9 f. lauten: *Lebend liessest du deine Nachtigallen zurück, welche Aidoneus nimmermehr mit seiner neidischen Hand ergreifen wird.*[164]) Die Nachtigallen sind hier, wie bei Callimachus, die Gedichte des Verstorbenen, denen langes Leben d. h. dauernder Ruhm in Aussicht gestellt wird. — In etwas erweiterter Bedeutung wird das nämliche Wort von Palladas (Anth. P. X 92) gebraucht. Hier spricht der Verfasser von seiner *Nachtigall,* wie unsere Dichter etwa von ihrer Muse sprechen, und will damit seine dichterische Ader, seine Dichtkunst bezeichnen.[165])

Nachdem so der Vergleich des Dichters mit dem Singvogel seine ausschliesslich musikalische Bedeutung verloren und auf alle Dichter ohne Unterschied der Dichtungsart Anwendung gefunden hatte, scheute man sich in vereinzelten Fällen auch nicht, ihn auf andere Meister des wohlgesetzten Wortes und der süsstönenden Rede zu übertragen. So nennt Poseidippus (Anth. P. V 133) den Philosophen Zeno *den weisen Schwan* (ὁ σοφὸς κύκνος), jedenfalls wegen seiner süssen Rede, die so einschmeichelnd war wie ein Gedicht oder ein Gesang.[166]) — Ein anderes, schon erwähntes Epigramm, das freilich aus spä-

terer Zeit stammt und keinen literarischen Wert besitzt (Anth. Gr. App. III 225) stellt die honigsüssen Vorträge (v. 4 μέλη ... τοῦ μέλιτος ἡδίω — ein einfältiges Wortspiel!) des Rhetors Philostratus aus Lemnos in Parallele zu den natürlichen Gesängen der Baumgrille, der Nachtigall, der Schwalbe und des Schwanes. Diese werden von dem gefeierten Rhetor weit übertroffen, das höchste Lob, das seiner Redekunst gezollt werden konnte.[167])

Erreichte so der Vergleich mit dem Singvogel nach dem Verluste seines musikalischen Gehaltes auf dem Gebiete der einschmeichelnden Redekunst die Grenze seiner äussersten Verbreitung, so wurde er auf der anderen Seite unter Beibehaltung seiner musikalischen Grundbedeutung vom Gebiete des Kunstgesanges auf dasjenige der Instrumentalmusik übertragen. Dies war um so leichter möglich, als der Vogelgesang, wie wir oben gezeigt haben, nicht bloss als Kunstgesang sondern auch als Instrumentalmusik aufgefasst wurde. So wird im 19. Homerischen Hymnus (v. 16 ff.) das Spiel des Pan auf der Rohrflöte mit dem Liede der Nachtigall verglichen. — Der Komiker Phrynichus (frg. 69) nennt den Musiker Lampros spöttisch *das Nachtigallenfieber* (ἀηδόνων ἠπίαλος), womit er andeuten will, dass die künstlerisch feinfühligen Nachtigallen beim Anhören der Tonstücke dieses Musikers einen Schüttelfrost bekämen. — Bei dem gleichen Phrynichus findet sich die Stelle (frg. 14): *Ich will uns eine Melodie, wie sie beim Schroten des Getreides üblich ist, vorzwitschern* (ἐγὼ δὲ νῷν δὴ τερετιῶ τι πιστικόν).[168]) Das Wort τερετίζω wird sonst von Schwalben und Cikaden gebraucht und ist hier auf das Flötenspiel übertragen. — An drei anderen hierher gehörigen Stellen schliesst der Vergleich mit einem Vogel einen Tadel ein. Aristophanes (frg. 671) spricht von der zwitschernden, einfältigen Melodie (ψιθυρὸν εὐήθη νόμον) eines schlechten Zitherspielers. — Bei Aristoph. Av. 859 ff. ruft Ratefreund dem schlechten Flötenspieler, der die Opferprozession begleitet, zu: *Hör auf zu blasen! Was war denn dies? Schon vieles Schreckliche habe ich zwar gesehen; noch niemals aber sah ich einen Raben, der eine Flöte vorgebunden hatte* (v. 861 οὔπω κόρακ' εἶδον ἐμπεφορβιωμένον).[169]) — Zu dem Humor dieser Stelle stimmt ein Ausdruck des Diphilus (frg. 77). Dieser gebraucht das Wort ἐχήνισας (Kock: ἐχηνίασας), welches das Geschrei der Gans bezeichnet, mit Bezug auf einen schlechten Flötenspieler. Nun sind Rabe und Gans freilich keine Singvögel; doch berechtigt uns der Grundgedanke dieser Stellen, der in unser Thema einschlägt, sie hier einzureihen.

Eine Verkürzung des Vergleiches des Instrumentalkünstlers mit dem Singvogel und zugleich eine Übertragung

vom Spieler auf das gespielte Instrument liegt in zwei Fragmenten des Euripides vor. In dem einen (frg. 560) gebraucht der Dichter das Wort Nachtigall (ἀηδόνα) = Flötenmundstück (γλωσσίδα); im anderen (frg. 923) bezeichnet er mit dem Ausdrucke *Nachtigallen aus Lotos* (λωτίνας ἀηδόνας) Flöten, welche aus dem Holze des genannten Baumes verfertigt waren. — In ähnlicher Weise nennt der Tragiker Jon zweimal (frg. 39 und 45) die Flöte einen Hahn (ἀλέκτωρ), womit jedenfalls der durchdringende, aufregende Ton des Instrumentes charakterisiert werden soll.

Anmerkungen.

[1]) Vgl. Krüper-Hartlaub, Zeiten des Gehens und Kommens und des Brütens der Vögel in Griechenland und Ionien. Griech. Jahreszeiten, hgg. v. Aug. Mommsen, Heft III, Schleswig 1875. eine Arbeit, in der zugleich die ganze ältere Literatur über diesen Gegenstand verwertet ist, sowie Heldreich, La Faune de Grèce, I. Athen 1878, S. 26 ff. mit Angabe der jetzigen Vulgärnamen.

[2]) Auch bei uns gebraucht nicht nur das Volk sondern auch der sachkundige Jäger die Namen *Falke, Rabe, Ente, Lerche* u. a. für alle den betr. Gattungen angehörigen Arten.

[3]) Diese und die flgd. Identifikationen griechischer Vogelnamen näher zu begründen ist hier nicht der Ort. Sie stimmen, wenn nichts weiter dazu bemerkt ist, mit den Aufstellungen von Thompson, A Glossary of Greek Birds (Oxford 1895) und Hammerschmidt, Die Ornithologie des Aristoteles (Programm, Speier 1897) überein.

[4]) Nach O. Keller, Thiere des classischen Altertums, Innsbruck 1897, S. 317 bezeichnet der Name ἀηδών nicht bloss die Nachtigall sondern auch alle möglichen anderen Singvögel, eine Ansicht, die für unsere Dichterstellen nicht zutrifft. Kriterien: Verwandlungsmythus und Lob der Gesangeskunst des Vogels.

[5]) Dieser Vogel hat keinen Gesang sondern nur eine hohe, pfeifende Lockstimme. Wie er bei diesem Sachverhalte zu seinem Sangesruhme gelangen konnte, ist bis heute ein Rätsel. Thompson erklärt die ganze Sache als verwirrt und mystisch und verzweifelt daran, die Art des Vogels zu identifizieren. Ich möchte die Schwierigkeit in folgender Weise zu lösen versuchen: Die Schönheit des Eisvogels zog schon früh die Blicke der Beobachter auf sich. Sein oft wiederholter schriller Pfiff wurde als klagender Ruf eines verwandelten Menschen gedeutet, und in der That spricht die älteste Stelle (Il. IX 561 ff.) nur von einer Klage des Vogels, aber noch nicht von seinem Gesange. Da man jedoch den Vogel selten zu Gesicht bekam (Vgl. Aristot. H. A. V. 9, 2) so arbeitete die dichterische Phantasie ohne Rücksicht auf die Naturwahrheit freischaffend weiter. Aus dem klagenden Rufe wurde ein klagender Gesang, der von den Dichtern nach dem Vorbilde der Nachtigall geschildert wurde. In ähnlicher Weise wurde jedenfalls auch die Bedeutung des selten gehörten Schwanengesanges, der eigentlich nur aus wenigen klangvollen

Rufen besteht, von den Dichtern gesteigert. Doch gewann hier ein anderer Gesichtspunkt, die Auffassuug des Vogelgesanges als Kunstmusik, die Oberhand, was mit der Eigenschaft des Schwanes als heiliger Vogel Apollos zusammenhängt.

[6]) Besonders ausgebildet sind in der griechischen Poesie bekanntlich die Verwandlungssagen der Nachtigall, der Schwalbe und des Eisvogels.

[7]) Sogar Aristot. H. A. IV 9, 15 meint, dass auch die weibliche Nachtigall singe.

[8]) Dazu stimmt auch, dass Theocrit die Verwandlungssagen der Vögel gänzlich unbenützt gelassen hat.

[9]) Thompsons Zweifel an der Richtigkeit dieser Identifikation halte ich für unbegründet.

[10]) Bei Theocrit V 136 f. wird der Häher mit dem Wiedehopf in Parallele gestellt, gilt also noch nicht als Singvogel.

[11]) Die vier obengenannten, altgewohnten Sänger treffen wir z. B. in dem bekannten Frühlingsgedichte des Meleager (Anth. P. IX 363) vereinigt, ohne dass der Dichter es für nötig gefunden hätte, irgend einen neuen Zug selbständig beizufügen.

[12]) Wollten wir das Gleiche von den griechischen Naturforschern annehmen, so würden wir uns gewaltig täuschen. Aristoteles beschränkt sich auf gelegentliche unbedeutende Bemerkungen (Vgl. Hammerschmidt S. 47 f. und 80), und auch die übrigen Schriftsteller bieten wenig Stoff und noch weniger anregende Gedanken. Der Nachtigallenschlag hat seine gebührende Schilderung und Verherrlichung von seite der antiken Naturwissenschaft erst bei Plin. N. H. X 29, 81 ff. gefunden.

[13]) Ein Zeichen der nämlichen Naturauffassung ist es, dass das Wort στόμα in gleicher Weise für die Kehle des Singvogels wie für den Mund des Dichter-Sängers gebraucht wird.

[14]) Der nämliche Stamm liegt dem Namen der Nachtigall (ἀηδών) zu grunde, der eigentlich nichts anderes bedeutet als *Sängerin* (Vgl. O. Keller, S. 317). In diesem Sinne steht ἀηδών als Beiwort der Schwalbe (Anth. P. XV 27).

[15]) Z. B. Heine und Geibel.

[16]) Der Vogel hat hier den sonderbaren Namen βωταλίς (v. l. βούταλις), ist aber jedenfalls mit der Nachtigall identisch. Kriterium: Der nächtliche Gesang. Halm irrt, wenn er diesen gefangenen Sänger als *avis noctivaga* erklärt.

[17]) Vgl. Aristoph. Av. 266. In der That haben manche Sumpfvögel (die Identifikation des χαραδριός steht nicht sicher) eine Art trillernden Gesang.

[18]) Thompson erklärt hier ὄρνιθες = Hühner. Ich kann dieser Annahme aus ästhetischen und sachlichen Gründen nicht beipflichten.

[19]) Voss, Mythol. Briefe II S. 115 übersetzt diese Stelle fälschlich so, als ob die Schwäne im Fluge sängen, während sie doch schwimmend abgebildet waren. Derselbe Irrtum bei Müllenhoff, D. Altertums-K. I. S. 1 ff.

[20]) Falsch wäre es, σπίζειν hier mit *piepen* zu übersetzen; denn die Haubenlerche hat keinen Piepton, auch nicht als Lockruf, zur Verfügung.

[21]) Hier könnte man auch an den öfters wiederholten Lockruf denken.

[22]) Das Verbum τερετίζω, das nach Studemunds Anecd. Gr. p. 102 ff. der Term. techn. für den Gesang der Nachtigall gewesen sein soll (Vgl. O. Keller, S. 466 Anm. 126), ist an einer erhaltenen Dichterstelle in dieser Bedeutung nicht nachzuweisen.

[23]) Hier sind wohl auch zwei einzelnstehende Stellen einzufügen,

an denen der Vogelgesang jedenfalls gemeint ist, ohne ausdrücklich genannt zu sein. Bei Ibycus frg. 7: *Wenn der schlaflose Morgen die Nachtigallen erweckt* (Vgl. z. d. St. Bergk P. L. Gr. [4]) ist jedenfalls daran zu denken, dass die erwachten Nachtigallen den Morgen mit Gesang begrüssen. Denn wer könnte sonst wissen, dass sie wirklich erwacht sind? — Bei Theocr. X 50 f lautet eine Bauernregel: *Man soll zu mähen anfangen, wenn die Haubenlerche* (κορυδαλλός) *erwacht, und aufhören, wenn sie einschläft, bei der Mittagshitze aber rasten.* Dabei bezieht sich das Erwachen bzw. Einschlafen der Lerche natürlich auf den Beginn bzw. das Ende ihres unermüdlichen Gesanges, der untertags nur zur Mittagszeit verstummt (Vgl. Theocr. VII 23).

[24]) . . . εἰαρινοὶ δὲ λιγυφθόγγοισιν ἀοιδαῖς / κόσσυφοι ἀχεῦσιν ποικιλότραυλα μέλη.

[25]) Mag diese aus Homer bekannte Grundbedeutung sich im Laufe der Jahrhunderte auch abgeschwächt haben, mit dem *hellen* Gesange der Vögel ist das Wort stets unvereinbar.

[26]) Vielleicht Nachahmung von Soph. Oed. C. 18.

[27]) Die Konstruktion ist durch Hypallage zu erklären.

[28]) Eine ganze Reihe von Epigrammen des VII. Buches der Anth. P. (189—216) sind als Grabschriften für Haustiere, gefangene Vögel und Grillen, sowie auch in der Freiheit gestorbene Tiere gedacht.

[29]) Dieser Name kommt ausserdem nur noch bei Alex. Mynd. (Ath. II 65 B) vor und beruht in unserem Gedichte auf einer unmittelbar einleuchtenden Konjektur von Meineke. Bei der Verworrenheit der Notiz des Alex. Mynd. ist es geratener, sich auf die Etymologie und die Angaben des Epigrammes zu stützen. Das Wort hängt jedenfalls mit ἐλάα zusammen und bezeichnet, wie Thompson vermutet, einen Sänger, der die Olivengärten bewohnt. Das Genauere wird immer unsicher bleiben. Th. nennt beispielshalber Salicaria olivetorum und S. elaica.

[30]) Ὄρνεον ὦ Χάρισιν μεμελημένον, ὦ παρόμοιον / ἀλκυόσιν τὸν σὸν φθόγγον ἰσωσάμενον, / ἡρπάσθης, φίλ' ἐλαιέ· σὰ δ' ἤθεα καὶ τὸ σὸν ἦδὺ / πνεῦμα σιωπηραὶ νυκτὸς ἔχουσιν ὁδοί.

[31]) Vgl. Kaibel 546 b, wo v. 7 f. die Heuschrecke (ἀκρίς) λιγύπνους (= hellstimmig) genannt ist. Verwandt ist der Ausdruck *Flötenhauch* bei Eur. Bacch. 128. Phoen. 787.

[32]) Nach Gemoll (z. d. St.) ist *natürlich* die Nachtigall gemeint. Und wirklich kann, auch wenn wir die Sache nicht so leicht nehmen, kein anderer Vogel in Frage kommen, namentlich wegen des Zusatzes ἔαρος πολυανθέος ἐν πετάλοισι, der deutlich an Hom. Od. XIX 519 f anklingt und alle anderen guten Sänger, welche die Alten zu nennen pflegen, ausschliesst. Ein aussergewöhnlicher Singvogel aber kann nicht gemeint sein; sonst wäre der Name nicht unterdrückt. — Die Homerischen πέταλοι treffen wir ausserdem noch zweimal bei Erwähnung der Nachtigall und zwar Anth. P. XII 2 und XII 136. Viel zahlreicher aber sind die Stellen, an denen der nämliche örtliche Hintergrund, der den Dichtern fast unentbehrlich geworden zu sein scheint, durch ähnliche Wörter oder verwandte Wendungen skizziert ist.

[33]) Ich erkläre κατεμελίτωσε mit Hilfe des Homerischen χέει φωνήν, das mehrfach nachgeahmt wurde. Darnach wäre καταμελιτόω — *mit Honig übergiessen*, etwa wie der Feinbäcker den Kuchen. — Droysen lässt in seiner Übersetzung die vorausgehende Interscenarbemerkung αὐλεῖ weg, wodurch die Beziehung der Stelle gänzlich verdunkelt wird.

[34]) Vielleicht dachte der Dichter an die hübsche Fabel von Pindar und der Biene, die Eustath. in der Vita des Dichters anführt. Vgl. auch Theocr. I 146. Alle verwandten Stellen aufzuzählen, ist hier nicht der Ort.

35) Die Stelle steht kritisch nicht sicher. Ahrens' Konjektur: κῆξ ὀρθῶν scheint mir das Richtige zu treffen.

36) V. 7 f. λωίτερος κύκνου μικρὸς θρόος ἠὲ κολοιῶν / κρωγμὸς ἐν εἰαριναῖς κιδνάμενος νεφέλαις.

37) Dübner bezieht die Stelle auf die Ankunft der Dohlen im Frühjahr, eine Ansicht, die auf einer Verwechslung der griechischen Verhältnisse mit den mitteleuropäischen beruht. Griechenland ist nämlich das Winterquartier zahlreicher Dohlenschwärme.

38) Voss (Myth. Br. II S. 126) übersetzt irrtümlich *Leises Schwanengetön.*

39) Vgl. auch Theocr. V 136 f. (S. 84) und die lat. Nachbildungen: Vergil. Ecl. VIII 55 (Eule und Schwan), IX 36 (Gans und Schwan), Lucret. III 6 f. (Schwalbe und Schwan).

40) Εἰ κύκνῳ δύναται κόρυδος παραπλήσιον ᾄδειν, / τολμῷεν δ' ἐρίσαι σκῶπες ἀηδονίσιν, / εἰ κόκκυξ τέττιγος ἐρεῖ λιγυρώτερος εἶναι, / ἴσα ποιεῖν καὶ ἐγὼ Παλλαδίῳ δύναμαι.

41) V. 1 f. Τέττιξ, ἀηδὼν καὶ χελιδὼν καὶ κύκνος / μικρὰ βροτοὺς τέρπουσιν ᾠδαῖς ἐμφύτοις· κτλ.

42) Ἃ πάρος ἀντίφθογγον ἀποκλάγξασα νομεῦσι / πολλάκι καὶ δρυτόμοις κίσσα καὶ ἰχθυβόλοις, / πολλάκι δὲ κρέξασα πολύφροον, οἷά τις ἀχώ, / κέρτομον ἀντῳδοῖς χείλεσιν ἁρμονίαν, / νῦν εἰς γᾶν ἄγλωσσος ἀναύδητός τε πεσοῦσα / κεῖμαι, μιμητὰν ζᾶλον ἀνηναμένα.

43) Eine Beziehung auf das Klägliche des Vogelgesanges, wie sie d' Orville annahm, liegt hier wohl kaum vor, da ja die Stifterin das Geräusch ihres Handwerksgerätes als ein angenehmes, freudige Arbeitslust hervorrufendes bezeichnen will.

44) Andere Stellen, an denen κελαδέω und κέλαδος den Gesang eines Vogels bezeichnen, erhalten durch nähere Bestimmungen einen anderen Sinn z. B. Pratinas frg. 1, Eur. Iph. T. 1093, Aristoph. Pac. 801, Anth. P. IX 57 und 87.

45) V. 679 ff. ἐφ' οὗ δὴ χείλεσιν ἀμφιλάλοις / δεινὸν ἐπιβρέμεται / θρῃκία χελιδών, / ἐπὶ βάρβαρον ἑζομένη πέταλον. Trotz der augenscheinlichen Verderbnis des Textes behält auch Kock diese Lesart bei, da ihm keine der versuchten Verbesserungen zusagt. Blaydes liest nach Meinekes Vorschlag — m. E. im ganzen richtig — ὑποβάρβαρον ἑζομένη κέλαδον und verbindet ἑζομένη mit ἐφ' οὗ χείλεσιν. Nur empfiehlt sich statt des abgeschwächten ὑποβάρβαρον entschieden Bergks Schreibung ὀπὶ βάρβαρον.

46) Diese Ansicht scheint mir viel wahrscheinlicher als die Zuteilung des V. 267 an den Φοινικόπτερος, den ersten der auftretenden Chorvögel, in den meisten Ausgaben, schon aus dem einen Grunde, weil bei dem Auftreten der folgenden Vögel auch nicht der geringste Ton angegeben ist. Aber auch der Klangcharakter des Verses stimmt genau zu den Vogelgesangszeilen im Liede des Wiedehopfs. Dindorf glaubt, aus der verderbten Schreibung der Handschriften Ὄρνις τις herauslesen zu sollen; die Scholien dagegen lassen erkennen, dass schon im Altertum die von mir vertretene Ansicht neben der anderen verfochten wurde. Für wenig glücklich halte ich Blaydes' Vermutung, der Vers gehöre vielleicht zum vorausgehenden Satze.

47) Kock bemerkt zu v. 260—262: Es kann zweifelhaft sein, ob der Wiedehopf die Stimmen verschiedener Vögel als Lockrufe nachahmt, oder ob hinter der Bühne Vogelstimmen als Antwort auf seine Ladung sich hören lassen. Blaydes teilt diese Verse ohne weiteres dem Vogelchore zu. Beides scheint mir unrichtig. Denn v. 265 f. beweisen, dass die beiden Athener nicht nur noch keinen Vogel sehen, sondern über-

haupt noch kein Anzeichen der Annäherung des Vogelchores wahrgenommen haben.

48) *Kuckuck und Nachtigall. (Letztere flötet den Lockruf.)* ist die auch im Ausdrucke unglückliche Überschrift der betreffenden Stelle bei Droysen. Begründet wurde diese Auffassung von Wieseler (Advers. p. 31 f.), welcher hier und in der Parabase an der Unterbrechung des Textes durch die Vogellaute unnötigerweise Anstoss nahm und deshalb vermutete, sie alle seien von der Nachtigall auf der Flöte vorgetragen worden. Diese Ansicht erweist sich indessen schon dadurch als unrichtig, dass artikulierte Silben überhaupt nicht durch das Flötenspiel ausgedrückt werden können. Blaydes und O. Keller (S. 311) nehmen ein begleitendes Flötenspiel, als Nachahmung der Nachtigallenstimme, hinter der Scene an. Die Begründung dieser Behauptung bei Blaydes durch v. 204 (καλοῦμεν αὐτούς) ist jedoch unzureichend, da diesen Worten die Annahme eines durch v. 223 f. getrennten Spieles bzw. Gesanges der Nachtigall und des Wiedehopfs ebensogut entspricht..

49) Vgl. Kock z. d. St.

50) Ganz falsch ist es natürlich, wenn Lenz, Zoologie d. alt. Gr. u. R., S. 394 meint, Aristoph. habe mit diesen Lauten, die ja in der Strophe in ganz anderer Verbindung ebenso vorkommen, den Schwanengesang nachahmen wollen. Mit ebenso geringem Rechte bezieht Voss (Myth. Br. II. S. 121) das *gellende* τιοτίγξ dieser Stelle auf das Lied der Schwäne.

51) Die Teilnehmer dieses Chores werden bei ihrem Eintritte (v. 268 ff.) unter allerlei Witzen namhaft gemacht. Für ihre Auswahl war sicherlich zum grossen Teile die komische Wirkung massgebend, und es sind daher die eigentlichen Singvögel in der Minderzahl. Genannt sind v. 298 ἀλκυών, 299 κηρύλος, 302 κίττα und κορυδός.

52) Vom Gesange wird der Lockton meist nicht unterschieden. Naturhistorisch betrachtet sind nur die nach der Stimmung und Jahreszeit verschieden formulierten Locktöne dazu bestimmt, die Verständigung der Vögel untereinander zu vermitteln, während dem Gesange, der sich — abgesehen von seiner natürlichen Zu- und Abnahme im Wechsel der Jahreszeiten — immer gleich bleibt, eine hohe, aber andersgeartete Bedeutung für das Liebesleben der Vögel zukommt.

53) Ja der menschliche Egoismus mochte vielleicht gerade in diesem Gegensatze des eigenen Glückes zu fremdem Unglücke etwas besonders Behagliches finden. Ein treffendes Beispiel hiefür gibt Hor. Epod. II 26.

54) Fab. 417, 417 b, Babr. 12, Anacreontea 25. Ausserdem ist in vielen Epigrammen der Anthologie vom Nestbau der Schwalbe in der Häuslichkeit des Menschen in durchaus wohlwollender Weise die Rede.

55) ... Πανδαρέου κούρη, χλωρηΐς Ἀηδών. Das Attribut χλωρηΐς hat zu einer Kontroverse über die Identifikation des Vogels Anlass gegeben. (Vgl. Buchholz, Die Hom. Realien I 2 S. 125, dagegen Körner, Die Hom. Tierwelt S. 69 ff.). Fassen wir indes χλωρός in der Bedeutung *bräunlich*, in der es Il. XI 631 als Attribut des Honigs steht, so ist jeder Zweifel überflüssig. Jedenfalls im Anschlusse an Homer nennt Simonides frg. 73 die Nachtigallen χλωραύχενες. — Über die Mythen der Nachtigall, der Schwalbe und des Wiedehopfs vgl. Preller, Gr. Myth. [3] II. S. 140 ff. Vgl. z. d. St. auch Ameis-Hentze, Anhang z. Hom. Od.

56) V. 522 f. παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῷ / κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθοιο ἄνακτος.

57) Es findet sich nur noch Anth. P. V 236. Preller II. S. 140 Anm. 4 erklärt das ι in Ἴτυς nur als kurzen Vorschlag des langgezogenen τύ, τύ, τύ.

58) Der Text, an mehreren Stellen schwer verständlich bzw. verderbt, ist für unsere Zwecke entbehrlich. Nur den Ausdruck ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον (v. 65), welcher den Vogel als Dichter bzw. Komponisten zu charakterisieren scheint, möchte ich hier hervorheben.

59) Das Beiwort κιρκηλάτας ist als reines Epitheton ornans aufzufassen und passt nicht zur Situation. Ich halte es für eine Anspielung auf Hesiod Op. 202 ff., da ἴρηξ und κίρκος den gleichen Vogel bezeichnen (vgl. Hom. Od. XIII 86 f.). Es zeigt sich auch hier, dass Äschylus den ihm zu Gebote stehenden Reichtum an Vorstellungen nicht immer in das richtige Ebenmass zu zwingen weiss.

60) Zu S. 38 Z. 27. V. 1142 ff. . . . . οἷά τις ξουθὰ / ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίναις φρεσὶν / Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' ἀμφιθαλῆ κακοῖς / ἀηδὼν βίον. Statt φεῦ, ταλαίναις φρεσὶν schreibt Wecklein (Orestie) φοιταλέαις φρεσὶν und übersetzt: *in ihrem verstörten Sinne.*

61) V. 1146 ff. ἰὼ ἰὼ λιγείας μόρον ἀηδόνος· / περίβαλον γάρ οἱ πτεροφόρον δέμας θεοὶ / γλυκύν τ' ἄγειν αἰῶνα κλαυμάτων δίαι. In v. 1148 ist ἄγειν bei Wecklein gestrichen. Es ist ein Verdienst Weils, den Gedanken dieser tiefsinnigen Stelle durch die Einsetzung von δίαι statt des handschriftlichen ἄτερ aufgedeckt zu haben. Enger-Plüss verteidigt die alte Lesart mit unstichhaltigen Gründen. Mit Recht verweist Wecklein auf Hom. Od. IV 102, wo *die Wonne der Thränen* uns zum erstenmale in der griechischen Literatur begegnet.

62) V. 147 ff. ἀλλ' ἐμέ γ' ἃ στονόεσσ' ἄραρεν φρένας, / ἃ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται, / ὄρνις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος.

63) μέλπει δ' ἐν δένδρεσι λεπτὰν / ἀηδὼν ἁρμονίαν / ὀρθρευομένα γόοις / Ἴτυν Ἴτυν πολύθρηνον.

64) Den Text vgl. bei Anm. 139.

65) ἡ δ', ὅτε δὴ ὀλοοῖο κασιγνήτου νόον ἔγνω, / κλαῖεν ἀηδονίδων θαμινώτερον, αἶτ' ἐνὶ βήσσης / Σιθωνίῳ κούρῳ πέρι μυρίον αἰάζουσιν. Das wenig passende θαμινώτερον wurde durch Ruhnken in ἀδινώτερον verbessert. — Die Deminutivform ἀηδονίς wird uns bei den alexandrinischen Dichtern noch öfter begegnen. — Zu diesen Itys-Stellen ist noch Babr. 12 v. 3f. nachzutragen.

66) αἴλινον αἴλινον / οὐδ' οἰκτρᾶς γόον ὄρνιθος ἀηδοῦς / ἦσει δύσμορος.

67) μὴ οὐ τεκνολέτειρ' ὥς τις ἀηδὼν / ἐπὶ κωκυτῷ τῶνδε πατρῴων / πρὸ θυρῶν ἠχὼ πᾶσι προφωνεῖν. Statt ἠχώ (Widerhall) ist mit Wecklein jedenfalls ἠχήν (Ruf) zu lesen.

68) Hom. Il. II 315, Od. XVI 216 und viele andere auf diese Originale zurückgehende Dichterstellen.

69) V. 1076 ff. . . . στενάχουσ' ὅπως / ἃ πάνδυρτος ἀηδών.

70) Übrigens steht der Text der Stelle nicht sicher. Aus der handschriftlichen Variante κελαρύζει leitet Dindorf ῥύζει, Blaydes τρύζει ab. Beide Konjekturen enthalten Schwierigkeiten, auf die wir nicht eingehen können.

71) . . . . ἔνθ' / ἃ λίγεια μινύρεται / θαμίζουσα μάλιστ' ἀηδών . . . . Das Verbum μινύρεσθαι mit seinen Ableitungen wird von den späteren Dichtern häufig gebraucht.

72) σὲ τὰν ἐναυλείοις ὑπὸ δενδροκόμοις / μουσεῖα καὶ θάκους ἐνίζουσαν ἀναβοάσω, / σὲ τὰν ἀοιδοτάταν / ὄρνιθα μελῳδὸν ἀηδόνα δακρυόεσσαν, / ἃ λιθὲ διὰ ξουθᾶν γενύων ἐλελιζομένα / θρήνοις ἐμοῖς ξυνῳδός. Zu ἐλελιζομένα vgl. Aristoph. Av. 213, wovon die Stelle des Euripides nach Herwerden abhängt.

73) V. 548 ff. . . . ὑμνεῖ πολυχορδοτάτᾳ / γήρυϊ παιδολέτωρ / μελοποιὸς ἀηδονὶς μέριμνα. Jedenfalls ist indes nach der Handschrift A μερίμνᾳ zu lesen, vielleicht auch nach Naucks Konjektur μελοποιῷ. Die Deminutivform ἀηδονίς, die erst in der alexandrinischen Zeit aufkommt,

scheint mir für die Fixierung der Entstehungszeit des Dramas einen Anhaltspunkt zu gewähren.

74) Ein ähnlicher Mangel ist uns übrigens schon an einer viel schöneren und weiter ausgeführten Stelle, bei Aristoph. Av. 209 ff., begegnet; vielleicht hat der Dichter des Rhesus nicht nur Soph. El. sondern auch Aristoph. vor Augen gehabt.

75) In der 1. Idylle des Bion hat Ahrens v. 36 durch Konjektur die Nachtigall als Klagevogel eingesetzt. Doch ist diese Annahme durch die geistvolle Erklärung des überlieferten Textes d. St. bei Wilamowitz-Möllendorff, Adonis (Berlin, Weidmann 1900) unhaltbar geworden.

76) V. 94 f. μάτηρ μὲν γοερᾶν οἶτον ἀηδονίδων / ἄγε βαρὺ κλαίοισα, (Wilamowitz-Möllendorf²). Ich glaube, dass nach Hom. Il. IX 563 statt ἄγε zu lesen ist εἶχε.

77) ξουθαὶ δ' ἀδονίδες μινυρίσμασιν ἀνταχεῦσι / μέλπουσαι στόμασιν τὰν μελίγαρυν ὄπα. Der letztere Vers zeigt bei grosser Wortfülle geringe Präcision des Ausdruckes.

78) V. 7 f. μήτηρ δ' ἐν οἴκοις ἃ τάλαιν' ὀδύρεται / νικῶσα θρήνοις πενθίμην ἀηδόνα.

79) Dagegen schreibt Ahrens mit einer leichten Korrektur ἱερόφωνος (heiligstimmig), was indes, da der Vers an zwei Stellen (Schol. Soph. El. 149 und Suid. s. v. ἀηδών) — von einem leichten Schreibfehler abgesehen — gleichlautend überliefert ist, etwas gewagt erscheint.

80) Übrigens ist, was beinahe ebenso unwahrscheinlich klingt wie Hesiods Darstellung, schon oft beobachtet worden, dass Lerchen, wenn sie, vom Falken verfolgt, diesen zu übersteigen versuchten, dabei ihren Gesang hören liessen. — Vgl. zu unserer Auffassung auch die Sage vom Todesgesange des Schwanes.

81) V. 562 ff. 'Αλκυόνην καλέεσκον ἐπώνυμον, οὕνεκ' ἄρ' αὐτῆς / μήτηρ ἀλκυόνος πολυπενθέος οἶτον ἔχουσα / κλαῖ', ὅτε μιν ἑκάεργος ἀνήρπασε Φοῖβος 'Απόλλων.

82) Ameis-Hentze bezieht diese Stelle auf die unablässigen, wehmütigen Klagetöne, welche das Weibchen des Eisvogels, des Männchens oder der Jungen (bzw. der Eier) beraubt, nach der Ansicht der Alten hören lässt. Dieselbe Ansicht äussert Wecklein ² zu Iph. T. 1089 ff., während La Roche das Attribut *vieltrauernd* auf das einsame Leben des Vogels deutet, wobei jedoch m. E. der Sinn des Wortes zu wenig zur Geltung kommt. Die erstere Erklärung wird daher wohl die richtigere sein. Homer vergleicht also die Trennung Marpessas von ihren Eltern mit der Trennung des Eisvogelweibchens von seinem Männchen. Beide rufen kläglich nach ihren lieben Angehörigen. Der Mythus ist beim Eisvogel, im Gegensatze zur Nachtigall bei Hom. Od. XIX 518 ff., noch nicht ausgebildet, aber der Weg ist ihm geebnet.

83) ὄρνις, ἃ παρὰ πετρίνας / πόντου δειράδας, ἁλκυών, / ἔλεγον οἰκτρὸν ἀείδεις, / εὐξύνετον ξυνετοῖσι βοάν, / ὅτι πόσιν κελαδεῖς ἀεὶ μολπαῖς, / ἐγώ σοι παραβάλλομαι / θρήνους, ἄπτερος ὄρνις.

84) Die Scholien nennen irrtümlich die Iph. Aul., wofür Dindorf, m. E. mit Recht, die Iph. Taur. einsetzt. Fritzsche bezieht das Citat der Scholien, da die beiden Stellen nur eine ganz entfernte Ähnlichkeit hätten, auf das gleichnamige Stück des älteren Euripides; doch verliert bei dieser Annahme der Spott des Aristoph. seinen Zielpunkt. Blaydes billigt wohl Fritzsches Voraussetzung, aber nicht seinen Schluss und sucht sich durch Annahme einer Verwechslung mit der Ὑψιπύλη unseres Euripides zu helfen.

85) ἀλκυόνες, αἳ παρ' ἀενάοις θαλάσσας / κύμασι στωμύλλετε, / τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν / ῥανίσι χρόα δροσιζόμεναι.

86) V. 40 ἀλκυονὶς δ' οὐ τόσσον ἐπ' αἴγεσιν ἴαχε κῆυξ. Letzteres

Wort galt als Ruf der verwandelten Alkyone nach ihrem Gemahle Keyx. Vgl. Opp. Ix. II 7. Er erklärt den Gesang des Eisvogels für den angenehmsten aller Vogelgesänge und will aus den Klageliedern des Weibchens um das gestorbene Männchen die Rufe κῆϋξ κῆϋξ heraushören. — V. 42 οὐδὲ τόσον γλαυκοῖς ἐνὶ κύμασι κηρύλος ᾖδεν. Diesen Vers hat Ahrens als unecht ausgeschieden, m. E. ohne zwingenden Grund.

87) μοῦναι ἀπόρθητοι Νηρηΐδες, Ὠκεανοῖο / κοῦραι, σῶν ἀχέων μίμνομεν ἀλκυόνες. Durch eine kühne Metapher ist der Name des Vogels auf die Nereiden selbst übertragen.

88) μεμφομένη δὲ βυθοῖς ἀλκυονὶς βλέπεται. Dieselbe Metapher wie im vorigen Epigramme.

89) αἰακτὰν δὲ θύγατρα κατεστενάχησε Στράτεια / οἷά τις εἰναλία δάκρυσιν ἀλκυονίς.

90) μήτηρ δ' ἡ δύστηνος ὀδύρεται οἷά τις ἀκταῖς / ἀλκυονίς, γαεροῖς δάκρυσι μυρομένα.

91) Kurz vorher (v. 39) ist die Schwalbe schon einmal als Klagevogel genannt. Da der Sinn hiedurch in augenfälliger Weise gestört wird, ist dieser Vers mit Recht von Ahrens ausgeschieden worden.

92) V. 1 Τραυλὰ μινυρομένα, Πανδιονὶ παρθένε, φωνᾷ, v. 3 τίπτε παναμέριος γοάεις ἀνὰ δῶμα, χελιδόν;

93) V. 1 f. Τίπτε παναμέριος, Πανδιονὶ κάμμορε κούρα, / μυρομένα κελαδεῖς τραυλὰ διὰ στομάτων;

94) V. 3 ἀμφιπεριτρύζουσι χελιδόνες, . . . v. 9 f. ἀλλ' Ἴτυλον κλαίοιτε κατ' οὔρεα καὶ γοάοιτε / εἰς ἕποπος κραναὴν αὖλιν ἐφεζόμεναι.

95) . . . κύκνου δίκην / τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον / . . .

96) . . . ἰαλέμων / γόων ἀοιδὸς [ὥστε πολιὸς] ὄρνις. Statt γόων vermutete Nauck γέρων, eine Verbesserung, die von Wecklein und Wilamowitz-Möllendorff angenommen wurde. Dagegen hat die Ausscheidung der oben eingeklammerten Worte bei diesen mit Recht keine Billigung gefunden.

97) Dieselbe Auffassung wie bei Aeschyl. Ag. 1444 f.

98) Στρυμόνιοι μύρεσθε παρ' ὕδασιν αἰλίνα κύκνοι, / καὶ γοεροῖς στομάτεσσι μελίσδετε πένθιμον ᾠδάν, / οἷαν ἐν ὑμετέροις ποτὲ κήδεσι γῆρυς ἄειδεν.

99) ἢ ὅτε καλὰ νάοντος ἐπ' ὀφρύσι Πακτωλοῖο / κύκνοι κινήσουσιν ἑὸν μέλος, ἀμφὶ δὲ λειμὼν / ἐρσήεις βρέμεται, ποταμοῖό τε καλὰ ῥέεθρα.

100) Vgl. Kock zu Nicochares frg. 16.

101) Die Scholien beziehen die Stelle auf den ἀλκυών und schlagen daher die Schreibung ἅλιον ὄρνιν vor, lassen aber auch die Möglichkeit der Beziehung auf die Nachtigall offen. Bei der ersteren Annahme würde die Feinheit des inneren Zusammenhanges fehlen, abgesehen von der unnötigen Änderung, die sie veranlasst.

102) οὗτοι δυσοίζω θάμνον ὡς ὄρνις φόβῳ, — Der Vergleich θάμνον ὡς ὄρνις ist jedenfalls zu ergänzen durch φόβῳ δυσοίζει. Der von δυσοίζω abhängige Acc. θάμνον gibt den Ort der Klage an. Die Erklärung von Enger-Plüss: φόβῳ = *im Drange zu fliehen* ist m. E. inhaltlich und formell haltlos.

103) Zu dieser Erklärung stimmt auch die Lesart Hermanns, der statt ἀλλ' ὡς am Anfange des nächsten Verses ἄλλως (= ohne Grund) schreibt und es zum vorigen Satze zieht. Ebenso schreibt Wecklein (Aeschyl. Or.) und erklärt: *Wie ein Vogel mit ängstlichem Geschrei um das Gebüsch flattert, in welchem er ein feindliches Tier sieht, so mache ich es hier am Hause — nicht ohne Grund.* Das *feindliche Tier* berührt sich mit der vorne zurückzuweisenden Schlange bei Enger-Plüss; aber auch abgesehen davon scheint mir die Beziehung von οὗτοι—ἄλλως der Wortstellung des griechischen Textes wenig zu entsprechen.

104) Mit den bisherigen Erklärern d. St. glaube ich, dass die kläglichen Laute des Vogels hier nicht in seinem Gesange sondern in seinen

ängstlichen Locktönen bestehen. Denn mag auch der Kummer den Griechen als Motiv des Vogelgesanges gelten, die Furcht kommt als solches nicht in Betracht. Aeschylus denkt sich m. E. den Vogel als ein über Gebühr ängstliches Wesen, das bei der Wartung und Ausführung seiner Brut auch ohne die Erkenntnis einer bestimmten Gefahr das Buschwerk mit seinen ängstlichen Lockrufen erfüllt.

105) μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγὰν / ὄρνισιν ὅπως ἐξάρξω 'γὼ / μολπὰν . . . Hier übersetzt Donner: *Wie die Mutter um flatternde Vöglein bang / ihr Lied anhebt, will ich den Gesang / anstimmen, ein anderes Lied* . . . Man sieht, wie weit sich der sonst so treffliche Übersetzer von dem Sinne der Stelle entfernt.

106) Die Ansicht, dass die jungen Nachtigallen von den alten im Gesange unterrichtet werden, verzeichnet Aristot. H. A. IV 9, 19, und von ihm ist sie dann auf Plin. N. H. X 29, 83 übergegangen. So von beiden Autoritäten beglaubigt, behauptete die anmutige Fabel lange Zeit ihre Stellung in der einschlägigen Literatur.

107) τίς ἄρ' ὄρνις ἢ δρυὸς ἢ ἐλάτας / ἀκροκόμοις ἀμφὶ κλάδοις / ἐζομένα μονομάτορος ὀδυρμοῖς / ἐμοῖς ἄχεσι συνῳδός; Abweichend von Naucks problematischer Herstellung des verderbten Textes schreibt Wecklein v. 1517: ἀλαίνουσ', ἐλελιζομένα μονομάτορ' ὀδυρμόν. Auf die geistreiche Begründung dieser eingreifenden Änderung einzugehen fehlt es mir leider an Raum.

108) Abgesehen von der anders gearteten Stelle bei Mosch. III 49 f.

109) V. 8 ἅσον, Ἰωάννη, καὶ σύ τι, κἂν μογέῃς.

110) Eur. Herc. fur 691 ff. (vgl. S. 83) gehört nach meiner Ansicht nicht hierher. Vgl. dagegen noch Aristoph. Av. 745 und 769 ff.

111) ἀλλ' εἴπερ ἐστὶ μὴ χελιδόνος δίκην / ἀγνῶτα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένη, / . . .

112) V. 199 f. ἐγὼ γὰρ αὐτοὺς βαρβάρους ὄντας πρὸ τοῦ / ἐδίδαξα τὴν φωνήν, ξυνὼν πολὺν χρόνον. Die Scholien erklären βαρβάρους unter anderem mit ἀφώνους, was an Soph. Trach. 1060 anklingt, wo Herakles die Länder einteilt in Ἑλλάς und ἄγλωσσος γαῖα. Den Griechen galten also, wenn sie sich pointiert ausdrückten, die Idiome der Barbaren gar nicht als (artikulierte) Sprache.

113) ἀδονίδες πᾶσαί τε χελιδόνες, ἃς ποκ' ἔτερπεν, / ἃς λαλέειν ἐδίδασκε, . . . — λαλέειν ist hier jedenfalls im Sinne von *menschlich sprechen* zu erklären; die Stelle hat also auf den flgd. Abschnitt keinen Bezug.

114) Etwas anderes ist es, wenn bei Herodot II 55 berichtet wird, dass nach der dodonäischen Tempelsage eine Taube von Ägypten nach Dodona geflogen sei und dort von der heiligen Eiche aus mit menschlicher Stimme verkündet habe, man solle dem Zeus an dieser Stelle ein Orakel gründen.

115) Zusammenhängend ist die Sage nur in der späten Darstellung des Apollodor (I 96 ff.) erhalten. Schlangen reinigen dem Melampus das Ohr, sodass er die Stimmen der Tiere insbes. der Vögel versteht. Einmal empfängt er sodann von Holzwürmern, ein anderes Mal von einem Geier (αἰγυπιός) Belehrung. Apollonius konnte diese Sage sowohl aus den alten Epen (Hesiods Eöen, Melampodie) als auch aus den Schriften der Logographen kennen lernen.

116) σοῦ δ' ἐγὼ λαλιστέραν / οὐπώποτ' εἶδον οὔτε κερκώπην, γύναι, / οὐ κίτταν, οὐκ ἀηδόν', οὔτε τρυγόν', οὐ / τέττιγα. (Athen. IV p. 133 b). Die Cikade erscheint hier in zwei Arten: κερκώπη und τέττιξ. — Meineke wollte aus naheliegenden Gründen statt der Nachtigall die Schwalbe einsetzen; Kock behält die Nachtigall im Texte bei. Durch das Citat der Stelle bei Libanius IV p. 143 ist der Wortlaut doppelt bezeugt und kann also nicht leicht geändert werden. Cobet (N. l. 33) will die

Schwalbe wenigstens neben der Nachtigall einfügen, weil sonst das Verzeichnis der schwatzhaften Vögel nicht vollständig sei. — Dass die Nachtigall an unserer Stelle genannt ist, braucht uns übrigens nicht wunder zu nehmen. Der Komödie ist ja nichts heilig; warum sollte sie sich scheuen, auch den Gesang der Nachtigall ins Lächerliche zu ziehen!

117) ἡ μὲν χελιδὼν τὸ θέρος, ὦ γύναι, λαλεῖ — Für falsch halte ich Kocks Erklärung, der λαλεῖ = *nuntiat* fasst. Schon die Anrede ὦ γύναι führt auf den richtigen Sinn der Stelle. Wie soll man ausserdem den Gegensatz von μὲν bei Kocks Erklärung rekonstruieren?

118) Dass hier nicht an die Schwalbe zu denken ist, deren Name bei der Gleichheit der Quantität ohne Schwierigkeit in den Text zu bringen wäre, beweist die Aufforderung, sie sollten schlafen. Denn die schlaflose Nachtigall schlägt mitten in der Nacht; die Schwalbe dagegen fängt erst zu singen an, wenn es schon Tag wird, kann also nicht wohl aufgefordert werden, nocheinmal einzuschlafen. Auch an eine Erweiterung der Bedeutung des Wortes ἀηδόνες (= Singvögel) kann nicht gedacht werden. Vgl. S. 26.

118b) Zu S. 62 Z. 11: Statt der Turteltaube erscheint in dieser sprichwörtlichen Wendung im 14. Anacr. Liede die Krähe (v. 36 f. λαλιστέραν . . . κορώνης).

119) Vgl. die Texte bei Anm. 92 und 93.

120) Regelmässig spricht Homer z. B. von den *Kindern* der Tiere (Il. II 311 ff., VIII 248, XI 113). Den Tod von Tieren im Kampfe oder auf der Jagd schildert er nicht anders als das Hinscheiden der fallenden Krieger (Il. XVI 469, XXIII 880, Od. X 163, XIX 454).

121) Dass der Sänger schon nach der ältesten griechischen Rechtsanschauung als heilig und unverletzlich galt, beweist Hom. Od. XXII 344 ff. (Schonung des Sängers Phemios durch den rächenden Odysseus.)

122) V. 5 f. ἃ δ' αὖθις μεθέηκε τὸν ἱερόν. ἦν ἄρ' ἀοιδῶν / φειδὼ κἠν κωφαῖς, ξεῖνε, λινοστασίαις.

123) V. 5 f. ἱρὸν ἀοιδοπόλων ἔτυμον γένος. ἦ ἄρα πολλὴν / καὶ κωφαὶ πτανῶν (sc. ἀοιδοπόλων) φροντίδ' ἔχουσι πάγαι.

124) V. 5 f. ἦ τάχα που τριμάκαιρα φιλαγρέτις ὄρνιν ἀοιδὸν / Ἄρτεμις εὐμόλπῳ λῦσεν ἄνακτι λύρης.

125) V. 5 f. . . . οὐ γὰρ θέμις οὐδὲ δίκαιον, / ὅλλυσθ' ὑμνοπόλους ὑμνοπόλοις στόμασιν.

126) . . . τὴν δ' ἡδυμελῆ ξύμφωνον ἀηδόνα Μούσαις. Blaydes übersetzt ungenau: Musis aequiparandam.

127) Blaydes bezieht die Stelle mit Recht auf die Nachtigall; bei Kock finde ich keine Bemerkung darüber. Seine Anmerkung zu ποικίλη ist unklar.

128) . . . ἔνθα κύκνος μελῳ-/δὸς Μούσας θεραπεύει.

129) V. 249 . . . κύκνοι δὲ θεοῦ μέλποντες ἄοζοι — v. 251 f. . . . ἐπήεισαν δὲ λοχείῃ / Μουσάων ὄρνιθες, ἀοιδότατοι πετεηνῶν.

130) Vgl. Schol. Aristoph. Ran. 93. Wollten wir dagegen mit Nauck die Nachtigall statt der Schwalbe einsetzen, wofür die Nennung des Epheus zu sprechen scheint, so müssten wir annehmen, Aristoph. habe den an und für sich unanfechtbaren Ausdruck des Tragikers für seine Zwecke umgeändert.

131) Ein Irrtum des Dichters! Die Schwäne haben schwarze Füsse.

132) οὐδέν σ' ἃ φόρμιγξ ἃ Φοίβου / σύμμολπος τόξων ῥύσαιτ' ἄν. Vgl. z. d. St. Verall, The Ion of Euripides, Cambridge 1890.

133) Eine ähnliche Beeinflussung des Eur. (Hel. 1111) durch Aristoph. (Av. 213) konstatiert zur ersteren Stelle Herwerden, zur letzteren Kock.

134) καὶ γοεροῖς στομάτεσσι μελίσδετε πένθιμον ᾠδάν.

135) Ὤλετ[ο πον]τοπόροις θυμὸ[ν τέρ]ψασα δ' ἀηδὼν / ἀθανάτοις, κόλπῳ

Κύπρι[δος ᾳ]σομένη. Nach Kaibel ist es nicht einmal sicher, ob diese beiden Verse das ganze Epigramm bilden, oder ob der Anfang verstümmelt ist. — Ein ähnlicher Gedanke bei Himer. Ecl. XIV 4.

136) οἶδα δ' ὀρνίχων νόμως / πάντων. Nach Bergk stand diese Stelle vielleicht in Verbindung mit dem 25. Frg.

137) ἐπίκλαυτον ἀηδόνιον νόμον. Vgl. Aristoph. Equ. 9, wo 'Ολύμπου νόμος den Tonkünstler angibt, der die Melodie erfunden hat.

138) ἔπη τάδε καὶ μέλος 'Αλκμάν / εὗρε, γεγλωσσαμένον / κακκαβίδων στόμα συνθέμενος.

139) ἄγε, σύννομέ μοι, παῦσαι μὲν ὕπνου, / λῦσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων, / οὓς διὰ θείου στόματος θρηνεῖς / τὸν ἐμὸν καὶ σὸν πολύδακρυν Ἴτυν, / ἐλελιζομένη διεροῖς μέλεσιν / γένυος ξουθῆς· κτλ. Blaydes verweist auf Eur. Hel. 1107 ff. Durch Vergleichung dieser Stellen mit ähnlichen aus früherer und späterer Zeit kommt er mit Bakhuyzen zu dem Ergebnis, dass sie alle auf eine gemeinsame Quelle, ein uraltes Frühlingsgedicht, das den Gesang der Nachtigall feierte, zurückgehen. Doch glaube ich kaum, dass es schon vor Hom. Od. XIX 519 ff — worin m. E. das Urbild aller dieser Stellen zu finden ist — ein solches Gedicht gegeben hat.

140) Kock schreibt ἐλελιζομένης δ' ἱεροῖς und zieht beide Zeilen zum folgenden Satze. Bei Annahme dieser Lesart wäre die Wiederholung von ἱερός (vgl. v. 210) etwas auffallend. O. Keller (S. 463 f. Anm. 57) verteidigt διεροῖς. Er meint, es bedeute vielleicht *fliessend, schmelzend.*

141) So ist ὀλολυγή zu übersetzen nach Lysistr. 240 (Kock). In demselben Sinne steht ἐπωλόλυξαν übrigens auch an der verwandten Stelle über den Schwanengesang (Av. 783). An beiden Stellen ist der Sinn unzweifelhaft. Missverständlich übersetzt Droysen: *Der Götter selige Wehmut.*

142) Kock fasst die Stelle nach Rossbach-Westphal als Parodie auf den erhaben pathetischen Ton der Tragödie, verbunden mit einer speziellen Anspielung auf den Tereus des Sophocles. Doch wer die schönen Verse unbefangen betrachtet, wird m. E. umsonst nach den Spuren einer Parodie suchen. Den Tereus des Soph. berührt Aristoph. weiter oben (v. 100 f.) mit einer scherzhaften Bemerkung; hätte er an unserer Stelle darauf anspielen wollen, so würde er jedenfalls einen deutlichen Hinweis nicht unterdrückt haben.

143) Den Text vgl. bei Anm. 72. ἐλελιζομένα übersetzt Kock (zu Aristoph. Av. 213) *vibrierend*, Wecklein (zu Eur. Phoen. 1517) *trillernd.*

144) Die antike Schnabelflöte war anders konstruiert als unsere Querflöte.

145) ἀλλ', ὦ καλλιβόαν κρέκουσ' / αὐλὸν φθέγμασιν ἠρινοῖς, / ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.

146) τοιάνδε κύκνοι / . . . / συμμιγῆ βοὴν ὁμοῦ / πτεροῖσι κρέκοντες ἴακχον 'Απόλλω, / . . . / ὄχθῳ ἐφεζόμενοι παρ' Ἕβρον ποταμόν, κτλ.

147) Φοῖβε, σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' ἀείδει, / ὄχθῃ ἐπιθρώσκων ποταμὸν παρὰ δινήεντα, / Πηνειόν· Den Beweis der Nachahmung sieht Gemoll in dem ungeschickten ἐπιθρώσκων, das für den schwerfällig schreitenden Schwan höchst unpassend ist, und in der Nachstellung von Πηνειόν. Ὑπὸ πτερύγων fasst Gemoll wie schon Voss (Myth. Br. II S. 128) = πτέρυξι (Abl. instr.), was jedoch dem Sinne der Stelle nicht ganz entspricht. Die Flügel sind nicht als Stimmorgan des Schwanes, sondern als Instrument aufgefasst, mit dem er seinen Gesang begleitet.

148) Der Wortlaut steht nicht genau fest. Vgl. Bergk, P. L. Gr. z. d. St.

149) Zu der Übersetzung ποικίλος = kunstreich, die durch das 58. Anacreontische Lied (v. 9) als sicher erwiesen wird, vgl. Hesiod Op. 203, wo die Nachtigall ποικιλόδειρος genannt wird, was von O. Keller (S. 310)

irrtümlicherweise auf einen anderen, bunthalsigen Singvogel, etwa einen Finken (!), bezogen wird. Die eigentümliche Bezeichnung Hesiods soll jedenfalls die Kunstfertigkeit der Nachtigallenkehle andeuten. Das Beiwort αἰολόδειρος bei Nonnus Dion. XXVI 214 und XLVII 31 kann freilich nicht so erklärt werden, beruht aber m. E. auf einer missverständlichen Weiterbildung des Hesiodischen Ausdruckes.

150) Ich finde diese Materie nirgends klar behandelt. Voss (Myth. Br. II S. 128 ff.) nimmt an, es habe im Altertum eine Ansicht bestanden, die der Kehle des Schwanes jede Fähigkeit zum Singen absprach und daher seine musikalische Kunst in die vom Zephyr angehauchten Flügel verlegte. Dieser Schluss ist unrichtig. Denn schon zu einer Zeit, als noch niemand daran dachte, die Kehle des Schwanes für tonlos zu erklären, wird seine Flügelmusik von den Dichtern erwähnt. Freilich sind die Stellen der späteren Prosaiker (Himer. Or. XVII 3, XIV 7, Ecl. XIV 5, Philostr. Imag. I 9, 4, Gregor v. Naz. ep. 1) meist ebenso unbestimmt gehalten wie die vorne besprochene Fabel 416 b; ja manche von diesen Stellen — dazu auch Nonnus Dion. XXVI 204 (ὁμνοτόκων πτερύγων) — scheinen dafür zu sprechen, dass die Verfasser den Ursprung der Schwanenmusik nur in den Flügeln des Vogels vermuteten. Aber wenn dies auch der Fall wäre, so könnte es nur einen Mangel an Verständnis für die älteren Dichterstellen von seiten der jüngeren Autoren oder eine im Laufe der Zeit eingetretene Umwandlung der ursprünglichen Ansicht erweisen, ohne die Richtigkeit unserer Erklärung zu erschüttern. Indes zeigt noch Aelian (N. A. V 34) die deutliche Unterscheidung zwischen beiden musikalischen Fertigkeiten des Schwanes (ᾄδειν καὶ ἀνακρούεσθαι). Eine ähnliche Scheidung der Ausdrücke bei Ael. N. A. XI, 1 scheint durch Textverderbnis verdunkelt zu sein. Der Autor schildert nach Hecataeus von Abdera die musikalische Beteiligung der Schwäne an den Apollofesten der Hyperboräer. Am Schlusse fasst er ihre Thätigkeiten in den unklaren Worten τέρψαντές τε ἅμα καὶ ᾄσαντες zusammen. Hercher schreibt statt des ersteren Wortes: μέλψαντες, wodurch nichts besser wird. Sobald wir dagegen nach Ar. Av. 772 κρέξαντες dafür einsetzen, ist m. E. alles in Ordnung. Aristoteles schweigt über dieses Problem der dichterischen Phantasie, Plinius ebenso. Wahrscheinlich haben beide es vom naturhistorischen Standpunkte aus der Widerlegung nicht für würdig erachtet. — Wie mag nun die Vorstellung der Flügelmusik des Schwanes entstanden sein? Gemoll (zu Hymn. Hom. 21) denkt an den Einfluss der Homerischen Worte: ἀγαλλόμενα πτερύγεσσιν (Il. II 462), was sehr unwahrscheinlich ist. Wenn er jedoch hinzufügt, man habe sich die Sache ähnlich gedacht wie bei der Cikade (vgl. Hesiod Op. 582 ff., Alcaeus frg. 39) so könnte man hierin vielleicht eine gelungene Lösung des Rätsels erblicken. Müllenhoff a. a. O. erinnert daran, dass der Singschwan besonders gerne im Fluge seine Stimme hören lässt, und führt auf diesen Umstand die Fabel von seiner Flügelmusik zurück. Mir erscheint es indes viel wahrscheinlicher, dass ihr Ursprung in der bekannten graziösen Haltung der Schwäne, die beim Schwimmen ihre Flügel oft lange Zeit wie Segel dem Winde öffnen, zu suchen ist. — Über den Schwanengesang im allgemeinen vgl. Baer, Reden III S. 7 ff. Hier werden die Zweifel alter Schriftsteller (Alexander Mynd. bei Athen. IX 393 d; Plin. N. H. X 23,63; Aelian V. H. I 14; Lucian, De electro 5) an der Realität des Schw.-G. mit Recht auf den Umstand zurückgeführt, dass die beiden Arten Cycnus olor (stumm) und Cycnus musicus (stimmbegabt) nicht von einander unterschieden wurden.

151) φθέγγεται δ' ἄρ' ὅτ' ἐπὶ Ξάνθῳ ῥοαῖσι / κύκνος.

152) Den Text vgl. bei Anm. 96.

153) παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελάθροις / κύκνος ὡς γέρων ἀοιδὸς / πολιᾶν

ἐκ γενύων / κελαδήσω. — Πολιᾶν ἐκ γενύων ist so gestellt, dass es sich nach Wilamowitz-Möllendorff sowohl auf den Schwan (dem Farbensinne nach) als auch auf die Greise (metaphorisch) bezieht. Sehr interessant sind Wilamowitz' Bemerkungen zu dieser und besonders zur vorausgehenden Stelle; doch lässt sich nicht verkennen, dass der grosse Gelehrte seine Hypothesen über die Entstehung der Sage vom Sterbegesange des Schwanes und über den Anlass zu dessen Stellung als heiliger Vogel Apollos unzureichend begründet hat. Was die erstere Fabel betrifft, so geht sie m. E. auf eine jener unkontrollierbaren Erzählungen von Jägern zurück, aus denen die Literatur seit Homer so viele Anregungen geschöpft hat. — Auch kann ich nicht glauben, dass an unserer Stelle der Vergleich mit dem Schwan durch die vorausgehende Erwähnung Apollos und der Insel Delos beeinflusst ist. Der Kernpunkt des Vergleiches liegt jedenfalls in dem Worte γέρων.

154) στρουθίζειν· εὐτελῶς πως ᾄδειν.

155) οὐ θεμιτὸν Λάκων ποτ' ἀηδόνα κίσσας ἑρίσδειν, / οὐδ' ἔποπας κύκνοισι·

156) . . . . αἴπερ ὁμοῖον / μουσίζω Δάφνις ταῖσιν ἀηδονίσι, ... In μουσίζω ist wohl Gesangs- und Instrumentalmusik vereinigt.

157) Nach Iakobs ist Λύσιδος ἀλκυονίς soviel wie Λυσιῳδός. So nannte man diese Sängerinnen nach Lysis, einem Dichter, der zuerst Obscönitäten in die lyrische Dichtung eingeführt haben soll.

158) Einzig der Schwan würde vielleicht zum Pindarischen Stile passen; aber auch diesen Vergleich vermeidet der Dichter, wenn man aus seinen erhaltenen Werken einen allgemeinen Schluss ziehen darf. Über den Grund wage ich keine Vermutung zu äussern.

159) Auf den ersten Blick ähnlich, seiner Tendenz nach aber weit abstehend ist das herrlich ausgeführte Bild des Adlers bei Bacchylides V 16 ff. Vgl. Blass z. d. St.

160) Text S. 18.

161) In diesem Sinne ist das Wort *Schwanengesang* in Bezug auf das letzte Werk eines Komponisten oder Dichters noch jetzt allgemein üblich, obwohl wir längst nicht mehr an die Fabel vom Sterbegesange des Schwanes glauben, ein Beweis dafür, wie tief solche sinnig-poetische Anschauungen einwurzeln.

162) καὶ Μοισᾶν ὄρνιχες, ὅσοι ποτὶ Χῖον ἀοιδὸν / ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.

163) V. 1 ff. Τὸν χαρίεντ' Ἀλκμᾶνα, τὸν ὑμνητῆρ' ὑμεναίων / κύκνον, τὸν Μουσῶν ἄξια μελῳάμενον, / τύμβος ἔχει . . .

164) ζωούσας ἔλιπες γὰρ ἀηδόνας, ἃς Ἀΐδωνεὺς / οὐδέποθ' αἱρήσει τᾷ φθονερᾷ παλάμᾳ.

165) V. 2 f. κἀγὼ φέρω σοι τᾶς ἐμᾶς ἀηδόνος / ἐπίγραμμα σεμνόν . .

166) In dem Traume des Socrates, den Diog. Laert. III 7 (5) erzählt, erscheint Plato als junger, angenehm rufender Schwan. — Plato Rep. X 620 A lässt in der Unterwelt Orpheus das Leben eines Schwanes wählen, Thamyras das einer Nachtigall; umgekehrt wählt dort ein Schwan das Leben eines Menschen, und ähnlich verhalten sich andere *musikalische Tiere*. — Die Bezeichnung des Kalchas bei Lycophr. 426 durch den Namen *Schwan* ist jedenfalls durch die Eigenschaft des Schwanes als heiliger Vogel Apollos, des Gottes der Weissagung, zu erklären.

167) Älter ist, wie es scheint, der Vergleich von Rednern und Schriftstellern mit Grillen (Hom. Il. III 150 ff., von Timon (frg. 7) parodistisch auf Plato angewandt) oder Bienen. Bacchyl. nennt sich IX 10 eine

helltönende Biene. Im übrigen bildet bei dem Vergleiche mit der Biene nicht der Wohlklang, sondern die Süssigkeit (des Honigs einerseits, der Rede andererseits) den Berührungspunkt. So wurden Xenophon und Sophocles Bienen genannt (die Citate vgl. bei Christ, Gesch. d. gr. L. [2] S. 196 und 298). In einem Epigramme des Agathias (Anth. P. XVI App. Plan. 36) ist μέλιττα = Beredsamkeit.

[168]) Kock schlägt vor, τὸ statt τι zu schreiben, weil es nicht wahrscheinlich sei, dass es mehrere solche Melodien gegeben habe.

[169]) Nach einer Notiz der Scholien zu v. 861 war der Flötenspieler als Rabe kostümiert. Mir scheint es im Gegensatze zu Blaydes und Droysen wahrscheinlicher, dass die Bezeichnung des Flötisten als Rabe nur auf die Misstöne zu beziehen ist, die er auf seinem Instrumente hervorbringt.

[170]) Zu S. 64 Z. 11 v. u. Übrigens scheint dieser Ausdruck auf Babr. 12 v. 17 zu beruhen, wo die Nachtigall von der Schwalbe σοφὰ τραυλίζουσα genannt wird. Damit wäre zugleich ein Terminus ad quem für die Lebenszeit des Babrius gegeben.

Verzeichnis

der behandelten Dichterstellen,

soweit sie sich auf den Vogelgesang beziehen.

Die Anmerkungen (A.) sind nur dann verzeichnet, wenn sich der Hinweis auf die Stelle nicht aus dem Texte ergibt. A. P. = Anth. Pal.

Aeschylus Suppl. 58 ff. S. 37 f.
— Ag. 1050 f. S. 56.
— — 1140 ff. S. 38 f., 43.
— — 1316 S. 53.
— — 1444 ff. S. 49 f., A. 97.
— frg. 283 S. 40.
— frg. 440 S. 57.
Agathias A. P. V 236 S. 27, 49, 61, A. 57.
— — V 291 S. 14.
— — X 14 S. 12.
Alcaeus frg. 2 S. 51, 55, 76.
Alcman frg. 23 S. 83.
— frg. 25 S. 58, 76, A. 136.
— frg. 67 S. 75.
Alexis frg. 92 S. 61, 66.
Anacreon frg. 67 S. 17.
— frg. 154 S. 64.
Anacreontea 9 S. 27, 61.
— 14 A. 118 b.
— 58 S. 82, 86, A. 149.
Antipater Sid. A. P. VI 160 S. 11, 24.
— — — VI 174 S. 24.
— — — VII 30 S. 88.
— — — VII 423 S. 62 f.
— — — VII 713 S. 20, 87.
— — — IX 76 S. 70.
Antipater Thess. A. P. V 2 S. 27.
— — — IX 92 S. 87.
— — — IX 151 S. 47.
— — — IX 567 S. 84.
Antiphilus A. P. V 306 S. 21.
Anyte (?) A. P. VII 190 S. 25.
Apollonides A. P. IX 280 S. 15, 24.
Apollonius Rhod. Arg. I 1084 ff. S. 14, 59.
— — — III 926 ff. S. 59.
— — — IV 1298 ff. S. 51, 77.
Arabius Schol. A. P. IX 667 S. 11, 22.
Aratus v. 1000 S. 11.
— v. 1023 S. 11.
— v. 1024 S. 12.
Archias A. P. VII 191 S. 23 f., 75.
— — IX 343 S. 71.
Aristophanes Vesp. 100 S. 11.
— — 817 S. 11.
— Pac. 800 f. S. 54, A. 44.
— Av. 198 ff. S. 28, 57, 58.
— — 209 ff. S. 39 f., 70, 74, 75, 76, 77 f., 79, 80, 81, A. 72, 74, 133, 143.
— — 223 f. S. 18, 78.
— — 227 ff. S. 12, 18, 28 ff. 54.
— — 307 ff. S. 12 f.
— — 489 S. 11.
— — 495 S. 11.
— — 659 S. 17, 72.
— — 676 ff. S. 12, 17, 78, 79, 80.

Aristophanes Av. 725 f. S. 72.
— — 737 ff. S. 31 f., 70, 72 f., 75, 77, A. 110.
— — 769 ff. S. 31 f., 81 f., A. 110, 141.
— — 859 ff. S. 90.
— — 1297 S. 66.
— — 1380 f. S. 13.
— — 1681 S. 57 f.
— Ran. 93 S. 74, 87.
— — 205 ff. S. 77.
— — 678 ff. S. 25 f., 42, 58, 75.
— — 1309 ff. S. 46, 66.
— frg. 671 S. 90.
Babrius Fab. 12 A. 65, 170.
— — 72 S. 12.
— — 88 S. 11
— — 124 S. 22, 77.
— — 138 S. 12.
Bacchylides III 97 f. S. 18, 86, 88.
Bion Id. I 36 A. 75.
Callimachus Hymn. II 5 S. 16.
— — IV 249 ff. S. 19, 73.
— — V 93 ff. S. 44.
— — Epigr. II S. 89.
Com. frg. adesp. 341 S. 11.
— 550 S. 66.
— 1155 S. 84.
Demetrius frg. 3 S. 62.
Dioscorides A. P. XI 195 S. 20 f., 84.
Diphilus frg. 77 S. 90.
Epigr. anon. A. P. VII 12 S. 86.
— — IX 184 S. 89.
— — IX 373 S. 25.
— — IX 380 S. 21, 87.
— — XII 136 S. 26 ff., 62, A. 32.
— — XV 27 S. 64, A. 14.
— Kaibel no. 205 S. 47.
— — 241 S. 47.
— — 246 S. 44.
— — 546 b S. 22, 44, 65, A. 31.
— — 551 b S. 18 f., 84.
— — 582 S. 63.
— — 618 a S. 89.
— — 628 S. 75.
— A. Gr. App. III 189 S. 16, 17, 54, 88.
— — III 225 S. 11, 22 f., 90.
— — Add. et Corr. VI 104 b S. 89.
Euenus (?) A. P. IX 122 S. 19, 63, 72
Eugenes A. P. XVI App. Pl. 308 S. 88.
Euphorion frg. 4 S. 11.
Euripides Hec. 337 f. S. 14 f., 42, 45.
— Hel. 1107 ff. S. 19, 43, 74, 77, 79, A. 133, 139.
— — 1483 S. 80.
— El. 151 ff. S. 12, 50.
— Herc. fur. 109 f. S. 50, 51, 83.
— — 691 ff. S. 83, A. 110.
— Iph. T. 1089 ff. S. 46, 79, A. 44, 82.
— — 1104 f. S. 73, 77.
— Ion 161 ff. S. 16, 74 f.
(?) Rhes. 546 ff. S. 41, 43, 53, 77, 78, 80.
— Troad. 146 ff. S. 53.
— Phoen. 1515 ff. S. 53 f. A. 143.
— frg. 89 S. 74.
— frg. 560 S. 91.
— frg. 591 S. 84.
— frg. 775 S. 18, 39, 75.
— frg. 923 S. 91.
Fabel 9 S. 11.
— 85 S. 11.
— 102 S. 21 f.
— 106 S. 11.
— 110 S. 11.
— 170 S. 11.
— 215 S. 22, 50, 77.
— 216 S. 16, 19, 22, 50.
— 416 S. 60 f.
— 416 b. S. 60 f., 74, 75, 82.
Hermesianax Leont. v. 50 S. 88.
Hesiodus Scut. 316 S. 12.
— Op. 202 ff. S. 45, 67, 69 f., 73, A. 59, 149.
— — 568 S. 48.
Homerus Il. II 459 ff. S. 51 f., A. 150.
— — IX 561 ff. S. 45 f., A. 5.
— Od. XIX 518 ff. S. 15 f., 26, 37, A. 32, 82, 139.
— — XXI 411 S. 16, 17.
— Hymn. XIX 16 ff. S. 18, 42 f., 79, 80, 90.
— — XXI 1 ff. S. 13, 55, 82, 86, A. 150.
Ibycus frg. 7 A. 23.
Ion frg. 33 S. 57.
— frg. 39 S. 91.
— frg. 45 S. 91.
Ion A. P. VII 44 S. 18, 88.

Julianus Aeg. A. P. IX 661 S. 16 f.
Leonidas A. P. VII 19 S. 88.
— — X 1 S. 63, 65.
Lollius Bassus A. P. V 124 S. 18.
Lycophron Alex. 314 S. 84.
— — 653 S. 84.
— — 670 S. 84.
— — 1319 S. 60.
— — 1460 S. 57.
Marcus Arg. A. P. IX 87 S. 11 f., 14, 52, 71 f., A. 44.
— — IX 286 S. 27.
— — X 4 S. 65.
Marianus Schol. A. P. IX 668 S. 62.
Meleager A. P. VII 428 S. 87.
— — IX 363 S. 11, 14, A. 11.
— — XII 137 S. 27, 77.
Menander frg. 416 S. 62.
Mnasalcas A. P. VII 171 S. 72.
— — IX 70 S. 48 f., 65.
Moschus (?) Id. III 9 f. S. 43 f.
— — 14 ff. S. 50 f., 75.
— — 38 ff. S. 44, 47, 48, 52, 58, A. 91, 108.
Nicomachus frg. 1 S. 12.
Nicostratus frg. 27 S. 60.
Nonnus Dionys. XXVI 204 A. 150.
— — XXVI 214 A. 149.
— — XLVII 31 A. 149.
Nossis A. P. VII 414 S. 88.
Oppianus Ix. II 7 A. 86.
Palladas A. P. X 92 S. 89.
Pamphilus (?) A. P. IX 57 S. 48 f., 65, A. 44.
Parthenius frg. 32 S. 40.
Paulus Silent. A. P. IX 396 S. 17, 71.
Phalaecus A. P. XIII 27 S. 52.
Philemon frg. 208 S. 61.
Philippus A. P. VI 247 S. 24, 62.
— — IX 88 S. 18, 73, 80.
— — IX 262 S. 44, 47.
— — XVI App. Pl. 141 S. 65.
(Plato Phaedon 35 S. 55 f.)
(Plato Rep. X 620 A A. 166.)
Phrynichus frg. 14 S. 90.
— frg. 69 S. 90.
Poseidippus A. P. V 133 S. 89.
Pratinas frg. 1 S. 82, 83, A. 44.
— frg. 4 S. 17.
Rhianus A. P. XII 142 S. 70.
Sappho frg. 39 S. 44 f.
Satyrus A. P. X 6 S. 12.
Simonides frg. 73 S. 64.
— frg. 243 S. 64.
Sophocles Ai. 627 ff. S. 40 f.
— El. 17 f. S. 12.
— — 107 ff. S. 41, 42, 43, 53.
— — 145 ff. S. 39.
— — 1075 ff. S. 42.
— Oed. Col. 16 ff. S. 16, A. 26.
— — 670 ff. S. 43.
— Trach. 103 ff. S. 52.
— — 962 f. S. 42.
Stesichorus frg. 36 S. 25.
Strattis frg. 47 S. 64.
Theocritus Id. I 136 S. 20, 21.
— — V 45 ff. S. 62, 63.
— — V 136 f. S. 84, A. 10, 39.
— — VII 47 f. S. 87 f.
— — VII 130 ff. S. 10, 14, 52.
— — VIII 37 f. S. 84.
— — X 50 f. A. 23.
— — XII 6 f. S. 13, 19.
— — XV 87 f. S. 64.
— — XVIII 57 S. 11.
— — XIX 63 S. 11.
(?) Epigr. XVII S. 13 f., 18, 44, 62, 65.
Theognis v. 939 S. 13.
Tymnes A. P. VII 199 S. 17 f.

3 2044 024 296 675

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

Harvard College Widener Library
Cambridge, MA 02138 (617) 495-2413